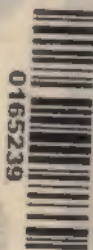


القفز على الأشوار  
شكري محمد عياد



Bibliotheca Alexandrina

0165239

الحزبي  
1999



سلسلة شهرية تصدر عن

# دار الهلال

الإصدار الأول يونيو ١٩٥١

رئيس مجلس الإدارة **مكرم محمد أحمد**

رئيس التحرير **مصطفى نبيل**

سكرتير التحرير **عادل عبد الصمد**

دار الهلال : ١٦ ش محمد عز العرب

ت : ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

فاكس : 3625469 - FAX

العدد ٥٨٦ - جماد ثان - أكتوبر ١٩٩٩

NO - 586 - OC - 1999

**مركز  
الادارة**

**اسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرش**

سوريا ١٢٥ ليرة - لبنان ٥٠٠ ليرة - الاردن ٢ دينار - الكويت ٥٠٠ دينار -  
السمودية ١٥ ريال - البحرين ٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - دبي/ابوظبي ١٥  
درهما - سلطنة عمان ٥٠ ريال

عنوان البريد الإلكتروني : [darhilal@idsc.gov.eg](mailto:darhilal@idsc.gov.eg)

# القفز على الأشواك

بقلم

د. شكري محمد عياد



دار الهلال



## شكرى عياد ونظريته النقدية بقلم: محمود أمين العالم

ما كنت ألتقي بالكتور شكرى عياد كثيرا اللهم إلا فى بعض الندوات الثقافية. ما أذكر أنه كتب عنى شيئا أو أننى كتبت . عنه على أنى كنت أتابعه دائما بإحساس عميق بالتقدير والإجلال لما تفيض به كتاباته من علم غزير وعمق فى التأمل ورؤية شاملة، فضلا عن رفيف إنسانى نادر من الصراحة والصنق مع النفس والجديّة. كنت أعده واحدا من أبرز وأعرق تلاميذ مدرسة الشيخ أمين الخولى، التى كانت تسعى بجسارة إلى التجديد الأدبى ففكرا وإبداعا. ورغم مجادلات شكرى عياد ومعاركه العديدة فى النقد الأدبى نظريا وتطبيقيا، فقد كنت أعده دائما مفكرا منظرًا فى مجال النقد الأدبى أكثر منه ناقدًا تطبيقيا، وإن كانت مقالاته النقدية فى مجلة الهلال طوال السنوات الأخيرة خاصة، قد عدت من نظرتى هذه. فقد كانت تعبّر عن تعانق رحب بين رؤيته النظرية العامة، وتحليله النقدي التفصيلي فضلا عن بساطته وثقافته وشفافيته الإنسانية العذبة.

ومع ذلك فإننى ما زلت أرى أن ما تركه لنا من تراث نظرى فى مجال النقد الأدبى يعدّ إضافته الحقيقية الكبيرة المبدعة الجديدة بالدرس والتعمق. ولهذا فإن مما يضاعف حزنى على فقده، أن مشروعه النظرى النقدي الذى بدأ بكتابه «دائرة الإبداع» والذى عالج فيه نظرية

الأدب ونظرية النقد ، ثم بكتابه الثانى «اللسان والإبداع» الذى جعل له عنواناً ثانوياً هو «مبادئ علم الأسلوب العربى» قد توقف قبل اتمام الكتاب الثالث الذى لم يكتبه .. أو لعله ترك لنا بعض فصول منه لم تنشر - والذى حدد لنا عنوانه وهو «الإبداع والحضارة» ، وقال عنه شكرى هياذ «إنه منخل جديد إلى ما اصطُح على تسميته تاريخ الأدب، يحاول أن يبين فيه دور الأدب فى بناء الحضارة (على هامش النقد من

(١٥١).

على أننا برغم افتقارنا الموضوع الهام لهذا الكتاب الثالث من مشروعه النظري ، نستطيع أن نتبين في كتابيه الأول والثاني ، فضلا عن كتاباته الأخرى النظرية والتطبيقية ملامح نظرية نقدية .

وهي مقال له بعنوان «نظرية عربية في النقد» (على هامش النقد ص ٢٧) يبدأ بسؤال هو «هل صحتنا نظرية عربية في النقد؟» وأجاب : «سؤال يتريد كثيرا هذه الأيام بين المعنيين بالنقد من الأساتذة ... وأود أن أكون صريحا فأقول : إننى كلما سمعته جعلت أغالب الابتسام حتى لا أتهم بالفرد أو سوء الأدب» ، على أنه يقول في نهاية هذا المقال «ربما جاء من بعدنا من يُسمي تفكيرنا هذا نظرية كما يتحدث الدارسون في زماننا عن نظرية النظم عند عبد القاهر، والرجل لم يسم كلامه نظرية» (نفس المرجع ص ٢٠).

ويكاد يكرر الرأى نفسه وإن اختلفت الكلمات فى موضع آخر من الكتاب نفسه (ص ١٢٤).

على أننا فى الكتاب الأول من مشروعه النظرى النقدى «دائرة الإبداع» نكاد نتبين الملامح العامة لهذا المشروع بل لمشروعه الإنسانى عامة التى يمتزج امتزاجاً حميمياً مع مشروعه النقدى. والواقع أننى لو أردت أن أخص نظريته النقدية بل مسيرته الفكرية والحياتية عامة لوجدتها متجسدة فى كلمة «الحرية» ، لا أقصد الحرية بدلالاتها المحددة العملية، السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو القومية، وإنما بدلالاتها الإنسانية الكلية التى تشمل كل هذه التجليات، أى هى الفعل الإرادى المتوتر فى مواجهة الضرورة من أجل السيطرة عليها واحتوائها وتخطيها على المستوى الإنسانى العام إلى ما هو أفضل وأعدل وأجمل وأكثر حرية.. إلى غير حد. يقول شكرى عياد فى نهاية مقال صغير له ينتقد فيه الطبيعة الثابتة فى النقد البنىوى «أنا أرى أن العالم متغير أبداً، لأن أهم ما فيه هو الإنسان ، يتغير باستمرار ولهذا يكاد يلخص رؤيته للعالم بقوله «أحلم بشيء آخر.. أحلم بإنسان جديد» (على هامش النقد ص ٤١). وتكاد هذه الرؤية للحرية والتغير المتصل المتجدد المتنوع، أن تكون - فى تقديرى - جوهر رؤيته النقدية عامة كما سوف نرى .

ولا مجال هنا لطرح تفصيلي لهذه الرؤية النقدية التي لم تكن محكومة بالدلالة القومية البحتة وإنما بالدلالة النظرية الإنسانية العامة. وحسبنا الاكتفاء بعرض مبسط لبعض معالمها الرئيسية مستثنين في هذا إلى فقرات من الكتاب الأول في مشروعه النقدي : «دائرة الإبداع». يرى شكري عياد أن القضية الأساسية التي يثيرها بناء أى نظرية هي مدى علمية هذه النظرية أو على الأقل مدى موضوعيتها. والعلمية عنده تعنى الحكم العام، وهذا الحكم العام إما أن يكون قانوناً أو يكون قاعدة. على أن هناك فرقاً بين القانون والقاعدة، فالقانون أشمل وأعم من القاعدة. ذلك أن القاعدة تهيم على الحالات الجزئية فحسب من القانون العام (دائرة الإبداع ص ١٥ - ١٧) ويتساءل شكري عياد : هل تصلح المنهجية العلمية لدراسة الإبداع الأدبي؟ ويقول : «إن وضع القواعد في النقد يضع قيوداً على الإبداع، ووضع القوانين يُبعد النقد عن موضوعه وهو الأنب نفسه» (ص ٣١ - ٣٢).

فما السبيل إذن لعلمية النقد والأمر كذلك ؟! وخاصة أن النقد - كما يقول - يقوم أساساً على الذوق . فهل يمكن للذوق أن يحل محل القوانين والقواعد لاضفاء طابع العلمية على التفسير والتقييم النقديين؟ على أن مفهوم الذوق عند شكري عياد له دلالة مختلفة عن دلالتها عند بعض الدارسين. فهؤلاء الدارسون يضعون الذوق في مقابل العلم ولهذا يقسمون دراسة الأنب بين الذوق الذين يحددون مجاله بالنص

نفسه، وبين العلم الذى يجعلون مجاله الظروف المحيطة بالنصر (المرجع نفسه ص ٢٢ وما بعدها). ويرى شكرى عياد أن هذه قسمة تخلّ بوحدة الموضوع الأدبى ، وأن هؤلاء الدارسين لم ينظروا إلى الذوق باعتباره وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان - كما يذهب إلى ذلك علم النفس - ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة (ص ٢٤).

ولهذا يقول شكرى عياد : لابد من وقفة أطول وأعمق مع وظيفة الذوق بحثاً عن حقيقتها، حتى نثبني إلى أى حد يمكن للذوق أن يكون أساساً لعلمية الأدب، على خلاف الأحكام العامة المناقضة لهذا القول . فالذوق لا يُلحَد به الميل الفردى أو الشخصى أو الوقتى ، بل هو ممارسة الحكم على أعمال معينة، وهو لهذا عملية إدراكية.. ولكنها ليست عملية إدراكية كمية - كما نجد فى الدراسات النفسية - وإنما هى عملية إدراكية كيفية، وبفضلنا عن هذا فالذوق يستند بالضرورة إلى مرجع عام واپس إلى مجرد الهوى الخاص. وهذا المرجع العام هو قيمة أو قيم ما (ص ٢٧). وهكذا ننتقل مع شكرى عياد من غموض مفهوم الذوق إلى غموض مفهوم القيمة فما القيمة؟ . يقول شكرى عياد : إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنتهى عند التحليل الأخير إلى أن تكون حلولاً للمشكلات معينة اعترضت الإنسان فى بعض جوانب حياته، ينطبق هذا على العلوم الإنسانية كما ينطبق على العلوم

الطبيعية. فالعلوم الطبيعية تحاول أن تُخضعها لأغراضها، والعلوم الإنسانية تسعى لأن تعيش بطريقة أفضل مع نُظرائها . على أن مشكلات الأدب والفن تختلف عن هذين النوعين بأنهما مشكلات يخلقها الإنسان لنفسه سواء كان مُنشِئًا أو متلقيًا أو دارسًا للأدب والفن ، فضلا عن هذا فهي لا تحقق غرضا، بل هي رسالة مقصودة لذاتها ، لا لحل مشكلات الحياة العملية، ذلك لأن القيم ليست إلا مجرد معانٍ نستحسنها لذاتها أو نستحسنها استحساناً مطلقا. وعلى هذا فإن الذوق - بهذا المفهوم المرتبط بالقيمة - لا يرجع إلى مزاج شخصي بل هو نقيضه ، بل إن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله في هذا مثل المنطق. ولهذا فإن الكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى (ص ٢٨).

وهذه - كما يرى شكوى عياد - هي مهمة الناقد في بحثه عن طبيعة الإبداع الأدبي من حيث إنه نشاط يُستهدف في ذاته، أي البحث في العلل الأولى لما نسميه الذوق، أي البحث في القيم الجمالية في الأعمال الأدبية.. ولكن الأعمال الأدبية لا تتبع نمونجا جمالياً واحداً، أي أن القيمة الجمالية تتخذ أشكالا عديدة، ولهذا فهي نسبية رغم وحدة دلالتها كقيمة ، ذلك أن هناك أشياء يتفق البشر جميعا على الإعجاب بها، والناقد هو الأولى بأن يرى القيمة الجمالية المطلقة

فى الأشكال المتغيرة . ونوق الناقد يمكنه من هذه الرؤية ، فهى مهارة تختص بالنراة والتأمل والخبرة . وإن يكون الناقد قارئاً خبيراً - وشكرى عياد يرى أن الناقد هو قارئ محترف - إلا إذا تجاوز الأشكال المتنوعة للأدب من شعر وقصص وتمثيل إلى قيمتها الجوهرية للإنسان بكل طاقاته وكل مشكلاته (ص ٢٧ - ٢٨) . وهناك عوامل وملابسات وعناصر عديدة شكلية وموضوعية وفسيولوجية وبيولوجية واجتماعية وطبيعية تتداخل جميعاً لإنتاج مختلف الأشكال الأدبية والفنية . ولكن القيمة الفنية تتجاوز كل هذه العوامل والعناصر . ولهذا يقول شكرى عياد «ربما كان التجاوز فى جميع الأحوال هو أصل القيمة الفنية» (٢٩ - ٤٢) .

وبكذا نستطيع القول باختصار شديد بأن عملية النقد عند شكرى عياد تقوم أساساً على القيمة الأصلية المشتركة بين الناس جميعاً الذى لا يقلل من أصالتها وصوميتها تنوعها لدى متنوعى الأدب . ولهذا لا تتناقض بين ذاتية التذوق وعمومية إدراكه . وهذه هى حدود علميته وموضوعيته .

ولعل هذه النتيجة التى يؤمس عليها شكرى عياد علمية النقد تلكرنى رغم الاختلاف بمفهوم «الواجب» الأخلاقى عند كانت الذى يمكن تلخيصه تلخيصاً بسيطاً بأنه الفعل الذاتى الخاص الذى يصلح أن

يكون مقبولا لدى الناس جميعا. وهذا ما يشكل موضوعيته الأخلاقية. بل لعل الأقرب منهجيا لهذه النتيجة هو مفهوم «الذاتية المتداخلة أو المشتركة» في فلسفة الظواهر عند هسول . والتي يعبر عنها شكري عياد بمصطلحي «اشتراك الذاتية» أو «تداخل الأفاق» ويشير إليها إشارة عابرة . (في صفحتي ٦٧ - ٦٨).

وينتهي شكري عياد إلى هذه المعالم من نظريته النقدية عبر مناقشته النقدية لمختلف المدارس النقدية مثل المدرسة الكلاسيكية المستندة إلى رؤية مستقرة ثابتة للعالم، ومدرسة علم النفس التحليلي الفرويدي في تفسيرها الجنسي ، ومدرسة النقد الجديد عند ريتشاردز، فضلا عن الشكلانية الثابتة في المدرسة البنوية والفوضوية - على حد تعبيره - في المدرسة التفكيكية عند بيرياد.

وهو يلخص رؤيته في النهاية بلن «الأثر الشخصي الذي يتركه فينا كل عمل أدبي عظيم ليس شخصيا إلا في شكل الخطاب . أما من حيث الجوهر فهو يأخذ بيدينا من كل ما هو شخصي وجزئي وعابر ويسموبنا نحو المطلق . والمطلق ليس مما يبحث فيه العلم الوضعي التجريبي ولكنه شغل الفلسفة والدين» (ص ٥١) . ولهذا فإن محاولته - كما يقول - لإيجاد نقد علمي تنحصر في تحليل عملية التدنؤ مرتكزا على صفتها الجوهرية وهي الشعور بالقيمة أو ما يسميه بال لحظة الجمالية .

وهو يصف محاولته النقدية بالطمية استناداً إلى مسلمة أربع هي:

١ - أن الشعور بالقيمة أصيل في نظرة الإنسان.

٢ - أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعاً وإن اختلفت

مظاهره.

٣ - أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره.

٤ - أن الشعور بالقيمة قابل للتكريب خلال إدراك مظاهره وإدراك

علاقته بتلك المظاهر.

وبناء على هذه المسلمة الأربع يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي

تتوفر له هذه الشروط هو «معرفة تصحّ لدى الفهم» بون أن

تطابقها في كل الأحوال . (ص ٥١ - ٥٢)، ولهذا فالمعمل الأنبي هو

عمل له وجود موضوعي ، ولكن موضوعيته ليست كالموضوعية الخارجية

الطبيعية، وإنما هو - كما يقول شكري عياد - «شبه موضوعي أو هو

«وجود مشترك» يظل مفتوحاً لكل قاص جديد (ص ٦٩) . والنتيجة -

التي يتوصل إليها النقد - كما يؤكد شكري عياد وكما سبق أن أشرنا

- نتيجة لسببية موقوتة من أول الأمر إذا قيست بأي مقياس

خارجي، ولكنها صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس

إنساني ثابت ، على أن هذا المقياس رغم ثباته لابد أن يظهر في

أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ويلخص شكري عياد

هذا المقياس بكلمة واحدة هي الحرية ، هذه المسألة التي يفرضها أساسا - كما يقول - العلوم الإنسانية عامة وعلم الأدب خاصة. ويقول كذلك: «ربما كانت هذه المسألة بالنسبة إلى أصول النقد بالذات أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة التي سبق أن عرفناها بأنها غرض وطلب لذاته لا للتوصل لفرض آخر . إنه معنى نستحسنه استحسناتاً مطلقاً . فإذا سلّمنا بهذا التعريف للقيم - كما يقول - فقد سلّمنا في الوقت نفسه بأن الحرية هي المطلب النهائي للإنسان ، لأن الشيء القيم هو الشيء الذي لا تحليه ضرورة ، والانفكاك من قيد الضرورة هو ما نغنيه بالحرية. (ص ٦٩).

وهكذا نعود بكلمات شكري عياد هذه، إلى ما بدأنا به حديثنا لتحديد نظريته النقدية بل مسيرته الـحياتية والفكرية عامة ، أي الحرية التي يقيم بها شكري عياد الأدب على أساس علمي خاص ، والتي يعتبرها القمة العليا للفن الصحيح . وهي نفسها المبدأ الذي يجعله شكري عياد هدفاً إنسانياً عاماً يعبر عن أسطورة كل إنسان أي ذاتيته الخاصة جداً والمشاركة في الوقت نفسه - ورغم تنوعها - على المستوى الإنساني الكلي.

★★★★★

هذه إشارة سريعة مجتزأة لبعض ملامح من نظرية شكرى عياد فى النقد الأدبى حرصت أن أقدمها بكلماته نفسها فى أغلب الأحيان . ويرغم أنها لا تشتمل على كل جوانب هذه النظرية، فما أكثر ما تقبّره من تساؤلات منهجية ونظرية خصبة: تساؤلات حول حدود هذه المنهجية العلمية فى مجال النقد الأدبى التى تستند إلى العلل الأولى المفروضة فى النفس البشرية ، وتساؤلات حول القول بالطبيعة المطلقة للنسق من ناحية، والإبداع من ناحية أخرى ، هذه الطبيعة التى تجمع بين تفرد الخبرة الذاتية أو اللحظة الجمالية وعموميتها الإنسانية، وتساؤلات حول هذه الثنائية المتوازية بين إطلاقية الإبداع وتميزه الذى يكاد يكون شعوراً مفارقاً غير قابل للتعليل والتحديد، وبين المصادر والعوامل الاجتماعية والتاريخية والموضوعية لهذا الإبداع التى يؤكدتها شكرى عياد ولكن دون أن يكون الإبداع مشروطاً بها، على حد قوله، فضلاً عن التساؤلات حول العلاقة العميقة بين اللغة والإبداع التى أشار إليها شكرى عياد فى «دائرة الإبداع» ، ثم عالجهامعالجة تفصيلية معمقة فى الكتاب الثانى من مشروعه النقدي.

إنها قضايا بالغة الأهمية، بما تثيره من تساؤلات بل والتباسات وإشكاليات هى المدخل الصحيح لمناقشة الأسس النظرية للنقد الأدبى أو لنقد النقد على وجه التحديد.

ولهذا أتمنى فى النهاية أن تتداعى كليات الآداب فى الجامعات المصرية والعربية فى تناسق مع المجلس الأعلى للثقافة فى مصر وغيره من الهيئات والجمعاعات الأدبية على المستوى العربى، لعقد مؤتمر حول مشروع شكرى عياد النقدى النظرى الإنسانى فى شموله، لدراسته وتقييمه، فهذا أوجب ما ينبغى القيام به لا تعبيراً فحسب عن التقدير العميق والاعتراف والإعزاز لهذا المفكر والإنسان الكبير الجليل ، وإنما هو واجب ملح كذلك نحو قضية النقد الأدبى فى ثقافتنا العربية المعاصرة التى ما تزال - رغم العديد من الجهود الجادة - تعاني الكثير من التشتت والتسطح والتباس المفاهيم.

وستظل سيرة شكرى عياد وخط إبداعه الفكرى والنقدى قيمة باقية ملهمة فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

الجزء الأول

---

المرايا

---

## إيضاح

هذه الفصول ليست تراجم، ولا تشبه التراجم وليست نقدا، ولا تلتزم بطريقة من طرق النقد الأدبي. وإن كانت جميعها قد تناولت كُتُاباً معاصرين، تولى بعضهم كتابة سيرته الذاتية. ولكنها لم تقتصر على هؤلاء، فمعظم الكتاب يفضلون أن يسرّبوا سيرتهم الذاتية خلال ما يكتبون، ولنا الحق - في جميع الأحوال - أن نراهم بغير المنظار الذي يرون به أنفسهم.

لقد كتبت هذه الفصول مفرقة، خلال المدة من سنة ١٩٩٠ إلى سنة ١٩٩٨، ونشر معظمها في مجلة الهلال، ولكن فكرة الكتاب، في مجموعها، وجدت قبل كتابة فصوله، وإذا كان قد كتب بهذه الطريقة، على أقساط، فلست أزم أنه قد استوفى المشروع الأصلي، فهذا النوع من الكتب، وهذا النوع من الكتابة، لا يمكن أن يقدمنا دراسة متصلة الحلقات، مثلما فعل أستاذنا طه حسين، على سبيل المثال، في كتابه «قادة الفكر»، أو أستاذنا أحمد أمين في كتابه «زعماء الإصلاح في العصر الحديث».

اسمحوا لي أن ألقى اليوم على الزمن، وأقول إننا نعيش في عصر قلق، وإن أستاذتنا هؤلاء جمعوا مقالاتهم أيضا في كتب، مثلما نفعل نحن، ولكن هذا الكتاب يريد أن يتبجح بأنه ليس مجموعة مقالات

فحسب، إنه مشروع كبير ناقص، فهو لا يطمح إلى أقل من إلقاء أضواء متعددة، ومن زوايا مختلفة، على حياتنا الثقافية في نصف القرن الأخير، ومن هنا جاء العنوان، فهؤلاء الكتاب هم مرايا لعصرهم، وليس بعضهم غريبا عن بعض، كما أنهم ليسوا غريبا عن كتاب آخرين، مرايا كثيرة أخرى، كان يمكن أن نخصص لها فصولاً كهذه الفصول، ولكن القصد لم يكن إلى الأشخاص بما هم أشخاص، بل هم مرايا، ولاتنس أيضا أن كاتب هذه الفصول له طريقته في صنع مراياه، ولديه نية مبيتة في أن يصور عصرا، وصفه بالقلق، ولعلكم توافقونه على هذا الوصف. فهو إذن يختار من المرايا ما يناسب غرضه، ويحدد الأمكنة ليحصل على الشكل الذي يريده، ويعرض رؤيته هو من خلال رؤاهم المختلفة. يكليك إذن، في بهو المرايا الصغير هذا، إحدى عشرة مرآة، لتكون وسط جمهور من الناس. وأرجو أن تجد نفسك فيهم.

## عاشق العربية

أحبي محمود محمد شاكر، أحبي عاشق اللغة العربية.

حتى وجد نفسه أسير هواها، أظنه وجد هواها في نفسه حين وجد نفسه! كأنه قيس إذ يقول في ليلاه:

تعلقت ليلي وهي بعد صغيرة

ولم يبد للأتراب من ثنيها حجم

صغيرين فرعى البهم، ياليت أننا

صغيران لم نكبر، ولم تكبر البهم!

فنحن تلقاه في السابعة عشرة من عمره قد حفظ ديوان المتنبي وحفظ المعلقات العشر، لا غرابة، فقد نشأ في بيت علم ودين، ولابد أنه حفظ القرآن في طفولته فأخذ بحلاوة أنغامه قبل أن يتعلم الفوس في عمق معانيه، وانتظم في التطعيم «المدني» كمعظم أبناء جيله، حتى أبناء الشيوخ، فكانت الرياضيات تغلب على هوى العربية في نفسه ولعله لو أطاع هذا الميل الجديد لكان لنا منه خوايرزمي آخر، ولكن قدر الله غالب، وعاند الفتى نظام القبول في الجامعة - آنذاك - حتى التحق بقسم اللغة العربية في كلية الآداب ولم يدخل كلية علمية كما فعل أترابه. كان يحسب أنه سينعم بقرب المحبوبة في تلك الديار، ولكن الفجعة كانت هائلة، فقد وجدها تسام الذل في وطنها وبين أهلها، ويحكم فيها

من يعرفون قنرها من الأعاجم، فقد وافق بقوله ذلك المعهد محاضرات الدكتور طه حسين عن الألب الجاهلي، وكان الفتى محمود قد شغف بالشعر الجاهلي شغفا شديدا، وتبين له، في طرارة سنة، جماله العجيب الذي يجمع بين قوة الفطرة وبهاء الصنعة، ربما انتقل إليه هذا الإعجاب من عكوفه على كتاب «رغبة الأمل في شرح كتاب الكامل» للشبيخ سيد ابن علي المصنف، أسناده طه حسين في الأزهر، ولكنه لم يلبث أن أصبح إعجابا أصيلا وذاتيا، أشبه بعلاقة شخصية حميمة يجدها ذلك الشاب المصري الذي تفتح وعيه في مطالع القرن العشرين نحو أولئك الشعراء الذين عاشوا قبل خمسة عشر قرنا، قريبين من فطرة اللغة العربية، يتحدثون إلى الطبيعة بدون حجاب، وينطلقون عن ذات أنفسهم بغير تصنيع، عرفهم من خلال دواوينهم واحدا واحدا، الكبير منهم والصغير، فكلهم يصدر عن ذلك النبع الصافي، ولكل واحد منهم - رغم ذلك - إيقاعه الخاص، ومذاقه الخاص.

من خلال تلك الدواوين لمح الفتى جمال محبوبته الخالد، وفي قاعة محاضرات في كلية الآداب رأى نزارا ظليظة تزيج تلك الدواوين نفسها من على منضدة النرس، لتسقط في فراغ العدم، أو في سلة المهملات، بحجة أنها «منتحلة»، حينها الرواة، ولعل أصحابها المزعومين لم يعيشوا قط. كيف وكل بيت فيها ينبض بالحياة ربيع الفتى، وأنكر، وهم

بأن يعترض، فلأخرسه احترام السن، وهيبة الأستاذية، وشبه يقين بأنه  
أن يجد سميعاً وهو الطالب الصغير أمام ذلك الأستاذ الذى يلقى ما  
يلقيه من علماء شهرة ملأت الأسماع، ثم غلب القبط على الكتمان، ونطق  
الفتى.

نقطة صغيرة فى كتاب التاريخ، غيرت المعنى كله.

هذه الحادثة التى لم تعد فى نظر شهودها آنذاك ما يقع كل يوم  
فى قاعات الدرس، وإن تكن جرأة الطالب وعظمة الأستاذ قد زائتا من  
تأثيرها نوعاً ما، وتكرارها حولها إلى مشكلة فى حياة ذلك الطالب لم  
يك يشعر بها الأستاذ، هذه الحادثة التى لم يلبث أن طواها النسيان،  
إلا من سيرة ذلك الطالب إذا ذكره بعض أصدقائه القليلين، وقد ضاق  
ذره بالموقف المستحيل وضاق صدره بالجامعة كلها، ومل المقام فى  
وطنه وأهله فأنصرف مفاضياً إلى مهبط الوحي، هنا الحادثة الصغيرة  
الهيئة كانت - فى نظري أنا على الأقل - نقطة تحول فى تاريخنا  
الثقافى، وقبل أن تستكثروا منى هذا الوصف، أرجو أن تتذكروا ما  
تعلمتموه جميعاً فى المدارس من أن ابتداء الفكر المعتزلى كان حين  
اعتزل وأصل بن عطاء مجلس الحسن البصرى.

ومن الأمانة، وأنا بصدد تقييم هذه الحادثة، أن أكشف عن نفسى  
قليلاً، حتى نعلم الظروف التى تحيط بهذا التقييم، فيقبله أبناء الجيل  
الحاضر أو يرفضونه.

فأنا أيضا من تلاميذ طه حسين «محمود محمد شاكر يكبرني  
 باثنتي عشرة سنة» وقد أتيت لي أن أقرأ «الشعر الجاهلي» وهو  
 مصادر، وقبل أن أسفل كلية الآداب، وقرأت النقد اللاذع الذي كتبه عنه  
 المازني، وضمه إلى مقالاته في «قبض الريح»، وفي الصيف الذي سبق  
 التحاقى بهذه الكلية وقع في يدي كتاب «البدايع» لزكي مبارك، وفيه  
 مقالات عنيفة في نقد طه حسين، اتهمه فيها بالسرقة من المستشرقين،  
 ومنه أيضا في رسالته عن عمر بن أبي ربيعة، وكل ذلك النقد لم يقل  
 إعجابي بطه حسين ولا سمعاني بأنني استطعت أخيرا أن أجلس في  
 مقاعد الدرس بين يديه، فقد كان طه حسين أستاذ جيله الذي كان غنيا  
 بالأساتذة.

طه حسين وجيله وصلونا بثقافة الغرب كما وصلونا بتراثنا، واليهو  
 حماسة الطامحين منا لإتقان لغة أو أكثر من لغات الثقافة الغربية،  
 وعلمونا أن نقرأ أدبنا القديم على أنه أدب إنساني، لا مجرد «بلاغة» أو  
 «لغة». وهنا بالذات كانت المشكلة، أو على الأصح، كانت نهاية مشكلة  
 وبداية أخرى، لقد تخلصنا من النظرة الجامدة إلى الأدب العربي، التي  
 لم تكن نرى فيه إلا قوالب محفوفة، أو على الأصح لمحا طريق الخلاص  
 منها (فقد كنا ندرس في كلية الآداب أيضا كتابا مثل «زهر الآداب» بما  
 حواه من خليط عجيب فيه الشعر الرائع والتثر البليغ وفيه أيضا قوائم

ملوية من الأوصاف المحفوظة) تعلمنا أن الشعر والنثر الأدبيين صلاقة بالنفوس التي يصدران عنها والحياة التي ينغمسان فيها ، مثل الشعر والنثر اللذين يكتبان في أيامنا بل مثل الكلام الذي نقوله لأنفسنا، ولكننا نسينا أن في الكلام الفني سرا لا نجده في الكلام العادي، وتعلمنا أن الأديب يمكن أن يدرس كما يدرسه «الأساتذة المستشرقون»، على أنه تاريخ من التاريخ، وجهلنا أن وقائع التاريخ حلقات في سلاسل متصلة ومتشابكة، تكمن البراعة كل البراعة في تمييزها ثم رؤية العلاقات بينها، أما وقائع الأديب فهي أعمال لغوية هنية، تتلأأ في شبكة التاريخ، كما تضيء اللؤلؤة بين آلاف الأصداف الفارغة.

كيف ندرس هذا الأديب، أو بالأحرى كيف نقرأه وفيها لها من وقاحة: أن نسمى أنفسنا دارسي أدب ونحن لا نقرأ منه - إن أحسننا القراءة - إلا أحرفا وجملا، كانت المشكلة مشكلة «منهج»، وما أكثر ما ردت هذه الكلمة حتى سنمناها، إذ كانت لاتزداد على الترييد إلا غموضا، أو هبوطا من علياء الفكر إلى سوقية «الأبواب والفصول» . كانت خصومة محمود محمد شاكر مع أستاذه وأستاذنا طه حسين حول «المنهج»، وكان شاكر يسمى منهجه «التنوق»، ويعني به معايشة النص قبل الحكم عليه، ولم يكن بحاجة إلى أن يسمى منهج أستاذه، فقد سماه هو بنفسه تاريخ الأدب وجعل النقد وهو اسم أقل وضوحا «فن التنوق» ملحقا

بالتاريخ أو نيلا له ، وأصبح هذا المفهوم للمنهج نبراسا لتدريس الأدب  
فى كلية الآداب «أترأه الى اليوم .. ٩٠» فنرس تاريخ الأنب الذى يتولاه  
الأساتذة الكبار يلحق به نرس «النصوص» الذى يتولاه المدرسون أو  
المعيدون الصغار.

لقد تكلم محمود محمد شاكر عن منهجه فى مقدمة الطبعة الثانية  
لكتابه المتنبى «وقد أعيد نشرها فى «كتاب الهلال» وهو مطبق فى كتابه  
هذا الذى يمكننا أن نجمل صفته فى أنه ترجمة حياة عورضت فيها  
الأخبار بالشعر كما عورض الشعر بالأخبار، ثم هو مطبق - من وجه  
آخر - فى دراسة فنية نفيسة للامية تلط شرا نشرتها مجلة «المجلة»  
القاهرة فى أواخر الستينيات، والقارئ المتطلع الذكى لن يفوته الرجوع  
إلى هذين المصدرين، أما أنا فليسمح لى أستأنى بأن أستكشف ما  
وراعهما، وقد تكون فى الاستكشاف مفامرة، وقد لا تنتهى بى المفامرة  
إلى شيء، ولكننى أرجو على الأقل - أن أزيح وهما رسخ فى بعض  
الأنهان حول هذا التفوق أنه نوع من الإعجاب أو النفور بلا هدى ولا  
دليل، فذلك أبعد شيء عما أراده شاكر بالتفوق، وإن يكن مناسبا  
لصنيع من يجعلون «العلم» فى الأنب مقصورا على التاريخ وما عداه لا  
يضبط ولا يقوم، التفوق عند شاكر وفى الثقافة العربية الإسلامية قمة  
العلم، هكذا رأى علماء البلاغة، بل هكذا رأى علماء الحديث، الذين جعلوه

معيّاراً في ردّ صنف من الأحاديث الضعيفة سموه المعلل، وهو الذي يترك العالم بالحديث ضعفه، ولو لم يكن في سنده أو مثله عيب ظاهر، على أن عيبه يظهر بعد ذلك عند التفتيش.

هذا «التنوّق» هو إذن لب المنهج العربي الإسلامي، وتعاممه بالسمعيّات التي تحدث عنها ابن تيمية في كتابه «الرد على المنطقيين»، أما معرفته على وجه التفصيل والتقنين فتحتاج إلى جهود مخصصة صابرة أمينة لجموعات من الباحثين في شتى فروع الثقافة العربية الإسلامية، ومنها العلوم الطبيعيّة، وإياكم والتعصب، فإنما نحن طلاب حقيقة!.

وأما سره فكامن في تلك المعشوقة التي تدله شاكراً في هواها فتى يافعا وهجر الديار والأهل ليبحث عنها في أود<sup>2</sup> الحجاز وفيافي نجد، ووقف العمر على خدمتها صابراً راضياً؛ في تلك اللغة العربيّة ولا جدوى من ترديد ما يقال من أن اللغة مرآة الفكر، فهذا كلام تمضغه الأنواء وه الفكر، نفسه وراء ذلك، اللغة إبداع العقل والوجدان جميعاً، واللغة طريق المعرفة الكاملة، والذين قالوا إنها توقيف من الله تعالى لم يبعثوا عن حقيقة أنها مساوية لأئمن ما في الإنسان، للروح التي نفخها الله فيه، ولاتفسير لضعف شوكة العرب وانحلال همهم إلا انجبال لغتهم، والمعاني التائهة البلهاء ضرب من الانحلال والشقشة اللفظية التي تسمى خطأ بلاغة ضرب آخر.

لذلك سمينا أختانا وحبيبنا وأستاذنا «محمود محمد شاكر» في عنوان المقال «عاشق العربية» وفي صدر المقال «عاشق اللغة العربية» فلا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين معنى العروبة نفسه ، بل لا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين الفن العربي والعلم العربي والفلسفة العربية، والناس يحسبون التعمق في اللغة العربية حفظا للغريب ومهارة في حل الألفاظ الإعرابية، ولعلهم حين يسمعون مثل تلك التسمية لا يفكرون إلا في شاكر العالم اللغوي أو محقق الكتب القديمة، ولعلك عرفت الآن في سيرة هذا العالم المحقق أن الأمر عنده أخطر من ذلك، إنه عشق مثالي ملك منه كل جوانب الروح، وأنه لأمره مسألة حياة أو موت.

وها هنا ملحظ لطيف قد يكشف لنا عن شيء من معنى «التلوق» الذي كنا نتحدث عنه، فقد تعلمنا أن نقيم حاجزا بين العقل والوجدان، وبين العلم والفن، فبين كل نقيض ونقيضه ما يشبه العداء يخالسه ليخطف منه، أو يفالبه ليسيطر عليه، نوع من تلك العلاقات العدوانية التي أخذناها - فيما أتصور - عن العرب، وأصبح الكثيرون منا لا يحسنون أن يجمعوا بين طرفي العقل والوجدان، أو بين طرفي العلم والفن، ومن خصائص «التلوق» أن يجمع بينهما حتى لا يبقى ثمة تنافر، وليست العبرة بأن يكون لأحدهما المكان الأول وللآخر المكان الثاني، أو يكونا متكافئين متساويين، فأعمال البشر تتنوع إلى غير نهاية، إنما العبرة بكنه العلاقة بينهما: فهي في التلوق علاقة تساند وتعاقد، لا تحكم وغلبة.

ومحمود محمد شاكر فنان وعالم، وقد سهل عليه الجمع بين الفن والعلم لأن منهجه تنوقي، ولم يسهل ذلك على غيره ممن لم يتمرسوا بذلك المنهج، فتجدهم إذا كتبوا فنا جنحوا إلى تلهيق الطماء، وإذا كتبوا علما شطحوا كما يشطح أصحاب الفن، على أنى أرى الفنان في شاكر أكبر من العالم، وأراه في عرضه لمسألة «التنوق» نفسها - وهي مسألة علمية بحسب بروز جانب العالم فيها حسب ما وصفناه - يشوق ويخلب بصناعة الفنان، طي أنى لا أراه يخل بشيء من حق العلم في هذا الحديث، ولا في كتاب المتنبي نفسه وهو قصة تملك عليك نفسك مثلما أنه كتاب علم، والفن اجترأ واجترأ، والعلم تثبت وأطمئنان، والتنوق يحدث بينهما من التناغم ما يستقيم به أمرهما جميعا، وهذا هو نهج «المتنبي» ، لا أكاد أتوقف إلا في أمر غرام المتنبي بخولة أخت سيف الدولة، فقد شعرت منذ قرأتها أن الفنان هنا تحكم في العالم، بل لقد شعرت أن الفنان ربما تحكم في المحقق نفسه، وذلك في الطبعة الأولى من «طبقات الشعراء»، «ولعل شعور المحقق بذلك كان سببا من الأسباب التي دفعت به إلى إعادة تحقيق هذا الكتاب» . أما شاكر الفنان، أما شاكر الذي استصحب علمه في رحلة الفن، فتراه في تلك القصيدة الفريدة في الأدب العربي قنيعه وحديث، المظلومة أيضا بين كل ما كتب في القديم والحديث: «القوس العنواء».

تذكرنى هذه القصيدة ببيتين قديمين:

وقصيدة قد بت أجمع بينها

كيما أقوم ميلها وسنادها

نظر الملقف فى كموب قنات

حتى يقيم ثقافة منادها

فالشاعر القديم عرف عناء الفن، والفن كله عناء، والشاعر القديم - الشاعر الجاهلى على الخصوص - كان فيه حياء فطرى يمنعه فى معظم الأحيان أن يتحدث عن نفسه حديثا مباشرا كما فعل هذا الشاعر. وقد اختار شاكرا إحدى الصور غير المباشرة التى عبر بها شاعر مخضرم - الشماخ - عن عناء الفن: صورة صانع القوس.

هكذا قدم العالم للفنان مادة فنية يمكنه أن يتصرف فيها حسبما يشاء فنه، واختار الفنان هاشق العربية أن يعبر عن عشقه بإعادة صياغة هذه القصيدة، فأدخل فى القصيدة القديمة قصيدته الخاصة، وجعل النص الجديد يراوح بينهما، وسبكهما معا فى قالب رسالة إلى صديق، بمناسبة حديث جرى بينهما عن «اتقان العمل»، أقول أنه قالب «الرسالة الإخوانية» المعروفة حسنا، ولكن هل كان العيب فى هذا القالب أو فى المناسبات الثقافية التى كانت تكتب فيها كثرء دار أو ختان مولود؟

الشعر والنثر حول قصيدة الشعاع كأنه مرايا تكبر وتصغر وتقرب وتبعد، والعمل في مجموعه عمل جديد في قالب جديد يضاف إلى قالب المعارضات الذي لم يستنفد إمكانياته بعد «أردت أن أقول إن القالين يمكنهما أن يبدأ طورا جديدا - وحديثا كل العداثة - من أطوار الشعر العربي، وليت الذين يتمنون عن «القتاص» أو «تداخل النصوص» من نقادنا الجدد يلتفتون إليهما»، والشاعر الحديث يملأ قصيدته بالتفاصيل حيث يكتفى الشاعر القديم باللمحة، ومن خلال هذه التفاصيل تتراعى عاطفة الشاعر الحديث، بل قصة حياته في عشق العربية.

أصبح من الأمور المألوفة كلما خرج عند من الناس في رحلة أو اجتمعوا لمناسبة ما أن تكون مع بعضهم آلة تصوير يسجلون بها المشاهد والأشخاص، ولكننا كنا جماعة لا ترى هذا الرأي، فأجمل المشاهد عندنا ما وعته الخيلة، كما أن أطيّب الحديث ما وعته الذاكرة، كنا صعبة حول الأستاذ الجليل محمود محمد شاكر، ومضيفنا تلميذه ومريده الشيخ عبدالعزيز السالم، والمكان موضع ما في بادية نجد بجانب عنبر رقرقي، فقد كان الوقت ربيعا، وفي ذلك الفصل تكتسى صحراء نجد وما يليها إلى الغرب حتى شاطئ الخليج ثوبا زاهيا من الخضرة، فلو كنت على متن طائرة ونظرت أسفل منك لحسبت أن الطائرة أخطأت الطريق.

كان معي من الزملاء الدكتور محمد مصطفى هدارة، والدكتور محمد زغلول سلام، وكان في الصحبة الأستاذ عبدالعزيز الربيعة، وهو روائي أنيب، وموطنه الأصلي تلك المنطقة من نجد، ولكن لم يكن أكثر إلغا لها من أستاذنا محمود شاكر، ونحن نجول حول مجتمعنا، ونتعرف إلى شجر الأرضي نرهور الأقحوان، أقول: أهذا هو الأرضي؟ وأنكر شامدا نحويا حفظناه في باب تنازع العمل.

تعفق بالأرضي لها وأرادها

رجال ملأت نبكهم وكليب

لقد كان الأرضي قصيرا لاطنا بالأرض، لا يمكن أن يختبئ فيه رجل كما زعم الشاعر، ولكن الطبيعة كانت ولاشك أكثر سفا، أين ذهبت إليها والحر الوحشية؟ ونرى الأقحوان زهرا صغيرا مائلا إلى الصفرة، فلا نشك في أن الشاعر القديم كان واقعا حتى يصف، ولم يكن يبالي إلا حين يقصد إلى لون من التأثير؟ ويسبح الخيال حول هذا المكان، في مثل هذا الفصل قبل ألف وخمسمائة عام، وقد اجتمعت القبائل في خصب ودعة، وربط الحب بين قلوب الشباب رغم اختلاف الأنساب، ولكن أشهر الربيع تمر وتذهب كل قبيلة إلى حماها، ويصبح للباية وجه آخر، وجه عنيف شرس.

علقتها عوضا وأقتل قومها؟

زعم لمر أبيك ليس بمزعم

نحن نعيش فى القرن العشرين، فى مدينة القاهرة، أو دمشق، أو  
الرباط، أو حتى فى مدينة الرياض، نحب أن نستمع للشعراء الذين  
يحدثوننا عن مواجهتنا نحن، عن ضياعنا فى المدينة الكبيرة، عن الحب  
الذى أصبح مستحيلا، إلا لمن يملك شقة مفروشة، هكذا نقول أيها  
الشباب، فهلا فكرت أن ترحل إلى أفق آخر وزمان آخر؟ إن كنت قد  
رحلت فعلا إلى أوروبا أو أمريكا فما أظنك إلا قد رجعت أشد إحساسا  
بالضياع، نحن نريد أن نأخذ بيدك إلى عالم جديد حقا، لأنه وإن كان  
قديما فى الزمن، جافيا غليظا فى المكان، فهو عالم الصديق الذى نفتقده،  
عالم الطبيعة الصافية والقاطعة البكر، أطمئن فمن نحبك فى جب، كما  
يزعم التامهون، ولكننا سندرك إلى زمك وقد تطهرت وتحررت، هذا هو  
ما يعرضه عليك أستاذنا محمود شاكر، عاشق العربية الأكبر كما أحب  
أن أسميه.

محمود محمد شاكر يقرأ الشعر العربى القديم قراءة فنان معاصر.  
أمامى الآن سلسلة من خمس مقالات نشرها تباعا فى مجلة «المجلة»  
«المصرية» من عدد أبريل إلى عدد نوفمبر سنة ١٩٦٩، وكلها حول  
قصيدة واحدة منسوبة إلى تأبط شرا، الشاعر الجاهلى الصطوك، وقد  
أصبح لهذه القصيدة شهرة ما عند الغربيين، إذ ترجمها جوتة إلى  
الألمانية، ثم التفت إليها المستشرق الإنجليزى نكلسون فى كتابه عن

تاريخ الأدب العربي، أما الذى أهاج شهوة أستاذنا للكلام عنها، فكلما كتبها يحيى حقى، رئيس تحرير المجلة، احتفاء بترجمة جوته، بعد نشر ترجمة عربية لها «أى ترجمة للترجمة» وليس بوسع أحد أن ينكر المصاعب التى تكتنف قراءة الشعر الجاهلى، وأولها - لاشك - صعوبة اللغة، فلابد لنا أن نستصحب الشروح التى قام بها اللغويون القديما، وربما غصنا فى المعاجم القديمة - وهى على ما نعرف من سوء الترتيب - إن أموزنا تلك الشروح، ولكننا قد نشعر بالفجل حين نجد شاعرا غربيا كبيرا فى قمة جوته يعنى بهذا الشعر، ونجد فيه قيمة إنسانية رفيعة، ولعل هذا هو ما دعا يحيى حقى إلى أن يكتب كلمته، أما شاكر فالأمر ثبت فى أعماق الأعماق من وجدانه، أليس هذا الشعر شعرنا، أليست هذه اللغة لغتنا، وهل فعل بها الزمن إلا مثل ما فعل بمسائر لغات الأمم، فهجرت بعض مفرداتها، أو نسيت أصول بعضها، لنقل أن نوما من الحمى القومية، لا ينفصل عن ذاته، يظل يدفعه نحو هذا الشعر، ويقر به بإدانة النظر فيه، ولكن أيضا حس الفتى المراهق الذى لا يجد إشباعه الكامل إلا فى صور الفن الأكثر قربا من فطرة الإنسان، كما يبحث بعض المبدعين اليوم عن منابع فنهم فى الأساطير القديمة.

وخبراء الفن يعرفون جيدا أن جلاء تحفة قديمة، حتى يظهر بهاؤها للعيون، يحتاج إلى صبر طويل فى الكشف عنها ثم ضم بعض أجزائها إلى بعض على حال أقرب ما يمكن إلى الأصل، وليس الشعر القديم -

عند الخبيرين - بأسعد حالا من كثير من هذه التحف، فقد أصابه ما أصابها من تبند قبل أن يجد الجامعون، كل حسب اجتهاده، فأصبح على الناقد الخبير في زمننا هذا أن يحرص ويتثبت حتى يطمئن إلى أن التحفة الشعرية التي بين يديه أصيلة غير مزيفة، ثم أن يعمل فكره وخياله حتى يهتدى إلى الخيط الذي يربط بين أجزائها، وهنا تظهر له روعة الشعر مرتبطة بلحظة ابداع وروح شاعرة، كما يظهر جمال اللوحة أو التمثال حين نحس وراء الكتل الفنان، والخطوط والألوان نبض إحساس.

هكذا دارت المقالة الأولى، وقسم كبير من الثانية، على التثبت من أصالة ذلك الأثر الفنى الذى أعجب به أناس لا تربطهم به وشيجة من جنس أو لغة أو موطن أو عصر، إلا أنهم يعجبون بالفن الجميل حيثما وجدوه (القصيد المفسوة إلى تلط شراً). ويعد أن فرغ من ذلك وقبل أن ينظر فى ترتيب أبياتها، راح - شأن الخبير الموهف الحس - يلمص فى إيقاعاتها ، كما يندبن الشاعر بالنغم قبل أن تتوارد عليه الكلمات، ويعد ذلك فقط أمكنه أن ينظر إلى القصيدة على أنها كائن تام التكوين، وأن يضع يده على «البيت المفتاح» الذى بنيت عليه القصيدة، ولم يكن هو البيت الأول، بل الخامس، ولكنه جاء مصرعا، أى مقفى الشطرين،

كما تعود الشعراء القدماء في مطالع قصائدهم، فاستظهر الناقد  
الخبير من شكل البيت ومعناه أنه كان أول ما قاله الشاعر حين هم  
بنظم قصيدته، ثم شغلته عنها أمور، وعاد إليها بعد حين، وقد اختلفت  
حالاته النفسية بعض الاختلاف، فصنع لهذا البيت مقدمة تنبئ عما  
جرى من أحداث صرفته عن مقصده الأول، ثم وصل القول بذلك إلى  
البيت السابق، الذي كان مطلقاً، فأصبح ركن القصيدة، ولكن بعد أن  
لحمه بسياقها العام.

فالقصيدة - كما يعرف الذين اطلعوا عليها في ديوان الحماسة أو  
غيره - تعد من قصائد الرثاء وهي وإن كانت تنسب لتبسط شراً فحائتها  
في الحقيقة وكما ذكره في بعض المراجع ويرهن على صحته أسناننا  
شاكر، هو ابن أخت تبسط شراً، وقد لا يكون إبراجها في باب الرثاء  
دقيقاً كل الدقة، إذا فهمنا من الرثاء التفتيح، وإظهار الحزن، وربما كان  
في البيت الخامس (المفتاح) تهديد لشيء من ذلك فهو يقول:

خبر ما جاض مصملاً (أي شديد فظيع).

جل حتى بق فيه الأجل

ولكنه شغل عن إتمام رثائه حين وجد قوم خاله يقدحون عن طلب  
ثأره، فعزم على أن يتولى هو وأصحابه ذلك، وأتم قصيدته بعد أن شفى  
نفسه من القتل، فأصبح الانتقام هو المحور الذي تنور حوله القصيدة،

ولكنه - وقد تحقق - لم يعد فيه أثر لهماج العاطفة بل ربما كان أقرب إلى الاتزان في إظهار ألم الفقد ونشوة الانتصار في الوقت نفسه، أما القسم الذي تثق فيه الشاعر ما شاء فهو بتلك الصورة التي رسمها لخاله تأبط شرا.. وربما اشتقت لطالعتها، أو لمعاودة النظر فيها، حين يقرأ ما يقوله عنها الناقد الخبير إذ يقولك من خلال «شرح» لا عهد لنا بمثله في شروح الشعر القديم، لأنه يريك الألفاظ وقد التفتتها شبكة الإيقاع فتوهمت بالمعاني - يقولك من خلال هذا الشرح الفريد إلى أعماق نفس الشاعر التي امتلأت إعجاباً وحباً لخاله ، ثم يقول في كلمة جامعة عن حق الشاعر:

«وشاعرنا هذا بدأ يفنى ويترنم، ألفى التشبيه جملة واطرحه، ولم يستخدم حرفاً واحداً من حروفه، منذ عنى إلى أن سكت، وجعل الألفاظ الموجزة العارية هي وحدها صاحبة السلطان المطلق في تصيد الصورة، وفي تلوينها ، وفي إرسال أشعتها على الخطوط والألوان، وهو في كل ذلك مقتصر لا يبتر، وفنان لا يعجل ، ولا يخاف سطوة بحر المن على نفسه فيخلو في الكتمان، ولا تستخف سطوته هو حين يسطو عليه، فتطفي في الموج وبهذه القدرة الحريصة المكنة، استطاع أن يجعل الصورة كلها متممة دقيقة مقنعة، واضحة كل الوضوح على ذلك، وإن كانت رقعتها الموشاة الصغيرة لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات.

لم أعطك إلا فكرة شديدة الاجمال عما صنعه ذلك العالم العاشق  
الذى جعل مواهبه كلها وقفا على هذه العربية وإظهار جمالها الأدبي  
الرزين لأبنائها الغافلين، ولكن العاشق لا يمكن أن يتعالى جمال محبوبته  
حتى يمهّد لها الصعاب ويحمل عنها الأثقال.. وكذلك فعل استاذنا  
الجليل فجعل تحقيق النصوص القديمة شاغله الأكبر، وتحقيق النصوص  
عمل شاق لا يعرف مبلغ صعوبته إلا من عانى شيئا منه ، فربما انفق  
المحقق أياما في قراءة كلمة أو تعيين شخصية رجل.. ولكن صعوبة هذا  
العمل لا تعادلها إلا قيمته وضرورته فكيف يمكننا أن نتحدث عن تراثنا  
مع أن المعروف أو المنشور منه - وهو قليل بالقياس إلى ما فقد أو أهمل  
- أغلبه مشوه إلى درجة الغموض في كثير من الأحيان.  
فهل يكفي، في تحية هذا الأستاذ الجليل، أن نقول إننا عشنا في  
زمانه، مع أننا لم ننتفع كما ينبغي بعلمه، ولا اقتدينا بأخلاقه؟ .

## ذكرى عطرة سهير القلماوى

هممت أن أضيف إلى هذا العنوان كلمتين من وحى هذا الزمن الأخير، ثم تركتهما لفطنة القارىء.. وما الزمن إلا أهله، والناس فى زماننا هذا يتكالبون على الشهرة والوجاهة والمال، وهى الثالوث الذى يجتنب نوى الطموح، بينما يمتلئ قاع الاناء.. الى تسعة أعشاره..  
بالثالوث الآخر المعروف:

### الفقر والجهل والمرض

سهير القلماوى لم تسع إلى شهرة أو منصب أو مال، كان عندها فوق حاجتها من ذلك كله، وكانت تعطى منها للآخرين بلا من ولا استعلاء، كما تنفّس الزهرة الزكية الرائحة، إن كانت قد ولدت فى بيت عز، فلم تعرف الكفاح لتنفّس وتعيش فى بيت مثقف كريم فلم تكن فى حاجة إلى المطالبة بحقوقها فى أن تستلم حتى تبلغ أرفع مراحل التعليم، فقد شاركها فى ذلك عدد غير قليل من بنات جيلها، ولكنها ظفرت دونهن جميعا بشهرة عريضة.. وهى لم تتجاوز العشرين إلا بسنوات قليلة.. تعطى أقدام الرجال حتى يحصلوا على بعضها بعد العمر الطويل..

هل تعلم أيها القارىء أن اسم «سهير» لما يكن معروفا فى مصر قبل الثلاثينات؟ ابحث بين عجائز أسرتك.. الثلاثى ولدى قبل الثلاثينات..

وأتحدّاك أن تجد «سهير» واحدة كل «سهير» عندنا سميت باسم «سهير» القلماوى ، ومصرنا الاسم فنحن لا ننطقه بفتح فكسر فياء ممدودة، وهو اسم تركى أخذوه من العربية «سحر» كما أخذوا «نفيدة» من «توحيدة»، فلما استعدينا اسم «سهير» أعطيناه صيغة التصغير، والتصغير - كما هو معروف - يراد به التمليح.

كان قسم اللغة العربية فى كلية الآداب (تتحدث الآن عن كلية آداب واحدة وجامعة مصرية واحدة - فنحن فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات) لا يعرف البنات، ولا يعرف من الأولاد إلا قلة أغرتهم دراسة الأدب واسم طه حسين وكانت «سهير» القلماوى ، ابنة الدكتور محمد القلماوى، والتي حصلت على شهادتها الثانوية من مدرسة الأمريكان ، تفكر فى دخول «مدرسة الطب» لتكون طبيبة كئيبها، وكان طه حسين قد اتفق مع مدير الجامعة أيامها، لطفى السيد، على قبول عدد من الفتيات فى الجامعة، اعتمادا على أن قانون الجامعة خلا من أى شرط يتعلق «بجنس» الطالب.

هذه روايات سمعتها أثناء عملى فى جامعة القاهرة، وعلى المؤرخ أن يثبت من صحتها وقد سمعت أيضا أن طه حسين كان صديقا لأسرة «سهير» ، وأنه نجح فى إقناعها بترك التفكير فى الطب والتحول الى دراسة الأدب، الأدب العربى بالذات، ولاشك أن طه حسين الذى استعان

فى تكوين هيئة التدريس فى قسمه - قسم اللغة العربية وأدائها - بعد من خريجى مدرسة القضاء الشرعى: أحمد أمين، أمين الخولى، عبدالوهاب عزام، ومن خريجى دار العلوم: إبراهيم مصطفى، أحمد الشايب، عبدالوهاب حمودة، مصطفى السقا (وكلنا المترستين كانت تطويراً وتحديثاً للتعليم العربى التقليدى) .

لاشك أن طه حسين أراد أن يطعم هذا القسم ببذرة جديدة ، بذرة قائمة رأساً من التعليم العربى.

ولك أن تتصور كيف جاهدت الفتاة الصغيرة فى دراسة النحو والبلاغة والتفسير حتى استطاعت أن تكتب ذلك الكتاب الجميل أحاديث جدى «ولا أعرف على التحقيق هل كتبه قبل أن تتم دراسة اليسانس أو بعد أن أنهتها بقليل».

قدم طه حسين هذا الكتاب.. ثمرة غرسه - وكان فيه مشابه من أروع كتبه «الأيام» وإذا بسهير القلماوى وقد أصبحت - نون مبالغة - أشهر فتاة فى مصر ، بل فى العالم العربى كله.

وأذكر أن سهير القلماوى حين قدمت رسالتها للماجستير من «أب الخوارج» كان مخرج ٧٤ فى كلية الآداب مكتظاً بالناس، ولاشك أن الكثيرين منهم جاؤا من خارج الكلية، ومن خارج الجامعة أيضاً، ففى سنة ١٩٣٧ كان هذا المخرج يمكن أن يتسع لجميع طلاب الكلية، وأذكر

أنى لم أتمكن من الدخول فأنصرفت، وإحال أن لجنة المناقشة أجلت موعداً لصعوبة المحافظة على النظام.

وكما ابتعدت سهير القلماوى عن الألب التقليدى فى دراسة الماجستير، اقتضت فى دراستها للكثورة عدة عوالم جديدة، لا عالماً واحداً، اختارت كتاب «ألف ليلة وليلة» ذلك الكتاب الذى يتمتع بمكانة خاصة فى الألب العالمى، لا يدانيها كتاب آخر فى تراثنا الألبى، على أنه ظل - إلى وقت غير بعيد - مزدهر بين أهله ، حتى الرعيل الأول من كتاب القصة عندما تبرعوا منه، فهو كتاب «شعبى»، خارج بلغته وموضوعاته عن دائرة الألب «المحترم» الذى يهتم به الدارسون ويوصى بقراءته المتعلمون ، وأخيراً، هو كتاب قصصى، ولم يكن ألب القصة - قديمة أو حديثة - يدرس فى كلية الآداب ، أو يعترف بوجوده قبل أن تناقش رسالة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة، وكان ذلك سنة ١٩٤١، وفى سبيل الاطلاع على تاريخ هذا الكتاب فى الثقافة العربية، ودراسات المستشرقين عنه، قضت سهير القلماوى عاماً دراسياً فى جامعة السربون.

اضطلعت سهير القلماوى منذ ذلك الحين بتدريس الألب الحديث والنقد الحديث فى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، وكانت عماد الحداثة والتحديث فى هذا القسم، لقد حققت بالفعل ما أرادته طه حسين

لهذا القسم فأصبح جسرا بين الثقافة العربية، والثقافة العالمية، ولم يكن طريقها سهلا، واشهد - وقد شرفت بزمالتها الكبيرة عشرين سنة أو تزيد - أن هذه السيدة العظيمة لم تتوان قط في الدفاع عن رسالة القسم، بينما كان غيرها يؤثرون الانطواء على أنفسهم، وخيرهم من عكف على التأليف، ويسر السبيل للمعتطم والباحث.. ولكنه ولّى ظهره.. علما وعملا - لمشكلات الثقافة في هذا العصر.. كل ميسر لما خلق له . ولا أريد - في مقام الإشادة بشخصية هذه الزميلة الكبيرة الفاضلة - أن أبخس حق زملاء آخرين.. ندعو لمن رحل منهم بالرحمة وللأحياء بطول العمر ودوام العطاء، ولقد كانت سهير القلماوى طوال حياتها - طيب الله ثراها - لا تذكر هؤلاء الزملاء، ولا تسمح بذكرهم أمامها - إلا بخير.

ومن فضائل ذلك العهد - على كل حال - أن الاساتذة لم يكونوا يتطلعون الى المناصب خارج الجامعة، وكان مقام الاستاذية عندهم فوق كل مقام، ولكن من كان صاحب رسالة في الحياة العامة لم يكن بوسعه - إذا عرض عليه منصب يستطيع من خلاله إحداث شئ من التأثير الذى يبغيه - أن يعرض عنه، مؤثرا العكوف على عمله الفردى.

ومطالب الحركة النسائية من سهير القلماوى كانت كثيرة وملحة، فكانت عضوا نشيطا فى عدد من المنظمات والمؤتمرات النسائية.

وأخراها أمانة المرأة في الحزب الوطنى الديمقراطى التى حملتها الى مجلس الشعب (١٩٧٩ - ١٩٨٤). ومطالب الحياة الثقافية كانت كثيرة وملحة كذلك، كانت سهير القلماوى ترى من واجبها أن تتابع الانتاج الادبى الحديث بالنقد، وخصوصا انتاج الشبان من خلال الاذاعة المصرية التى جمعت بعضا من هذا النقد فى كتاب من سلسلة «مختارات الإذاعة» ثم كانت رئاسة الهيئة العامة للكتاب منصبا آخر، أملت من خلاله أن تدفع بالكتاب المصرى دفعة جديدة، وحسبها أنها أسست ورعت معرض القاهرة للكتاب (١٩٦٧ - ١٩٧١).

لم ينقطع انتاجها الادبى فى أثناء ذلك، تأليفا وترجمة ابداعا ونقدا - ولكنه فى تقديرى - أقل مما كانت تستطيع تقديمه لو أنها لم توجه معظم نشاطها إلى رعاية جيل جديد من الباحثين، الذين مضوا يدعمون - داخل الجامعة وخارجها - قضيتها وقضية أستاذها طه حسين: عالمية الأدب العربى.

تحضرنى من اسماء هؤلاء التلاميذ ثلاثة.. لو لم يكن لسهير القلماوى من فضل إلا أنها أنجبتهم، لكفاهها ذلك فضلا: نبيلة ابراهيم - عبد المنعم تليمة - جابر عصفور.

ستظل نكرى سهير القلماوى نفحة عطرة فى صحرائنا الموحشة، وسيظل أثرها باقيا فى كل جانب من حياتنا، حتى فى اسماء بناتنا.

## لويس عوض فى مرآة لويس عوض

مزيج من المؤرخ والفنان - هذا هو لويس عوض أضف الى ذلك حدة فى الطبع تجعل كلامهما - المؤرخ والفنان - يحاول أن يفترس الآخر، لهذا كان لويس عوض فى أحسن أحواله حين ينقد، وفى أشد أحواله استفزازاً حين يؤرخ، وفى أقرب أحواله الى الفن حين ينسى نفسه، فالناقد يختار ما ينقده (أى يفسره) ولذلك يمكنه أن يكون هائلاً، ومستمتعاً، وموضوعياً. أما المؤرخ فهو مقيد بالوثائق والوقائع، فإذا لم يأخذها باللين أخذته بالشدّة، وأما الفنان فلا يمكنه أن يبدع وهو اسير للواقع ولا للقضية يحاول فرضها على الواقع، فمن يستطيع أن يكتب فناً إلا إذا تمرن على الواقع ونسى فى الوقت نفسه أنه صاحب قضية. وأنا من القائلين بأن «مذكرات طالب بعثة» ثم «بلوتو لاند» هما أهم أعمال لويس عوض الفنية، بما يتضمنه هذا الحكم من تفصيل مذهب على روايته الوحيدة «العنقاء» ومسرحيته الوحيدة «الراهب». فقد كتب شعره ومذكراته وهو فى لحظات استرخاء، وكأني ما يناجى نفسه. «أوراق العمر» هي الشيء الفريد بين أعمال لويس عوض كلها، حيث يتجاوز المؤرخ والفنان ولا يتصارعان، وإن بقي لويس عوض صاحب القضية متمسكاً بقضيته. كيف أمكن أن تتعايش هذه الأتانيم الثلاثة دون أن يطغى بعضها على بعض؟ إن علمانية لويس

عوض - مثلاً - لا تقسد المنطق التاريخي في «أوراق العمر» - كما تقسده في ترجمته لجمال الدين الافغانى - مع أنها صريحة في الأول، خمنية في الثانى، وهى أيضا أقل استنفاذا للقارىء الذى لا يشاطره الايمان بالعلمانية لأن لويس عوض حين يعبر عن علمانيته في أوراق العمر إنما يعبر عنها كنسب شخصى، ولذلك لا يسعك - إن كنت مخالفا له في الرأى - أن تعارضه أو تنكرها عليه انه يقدمها في سياق فنى، سياق لم يخطئ الذين قالوا عنه انه أقرب شىء في أدبنا العربى، قديمه وحديثه، إلى أدب الاعتراف الذى يمكن أن تبلغ به غلظة الشعور الى حد أن يرفض هذا الاقتراب العميم، بكل ما فيه من صراحة، قد تصل الى حد السذاجة أحيانا؟

قرأت رأيا لنجيب محفوظ في «أوراق العمر» نقله عن أحد الصحفيين، انه لم يسترح الى هذا الكتاب لأن لويس عوض فضح أسرته بدون داع، ونجيب أول من يطم أن الفن كله فضيحة، ولكنه في الأغلب فضيحة مأكرة، إن الحقيقة تغيب في ثنائاه تتغير ملامحها وتفقد شخصيتها ، تصبح شيئا آخر، يمكنه أن يتبجح بأنه أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها، وقد يكون صادقاً في هذا الادعاء ولكنه على كل حال يكفيه حجة العرج مع الأهل والأصدقاء (وهل الفنان فى حاجة الى مزيد من المحن؟) لويس عوض لا يعرف المكر، وهذا ما جعله

مؤرخاً واضح التميز، وفناناً شديد الخضوع للحقيقة، إن لم تعرف -  
وتقبل - روحه الصافية الصريحة فلا بد أن تنكر منه أشياء وأشياء ولا  
أعنى بالمعرفة شرطاً أن تكون على علاقة شخصية به، إنما عنت أن  
تقرأ بعقل مفتوح وقلب مفتوح.

ومن الذي لم يفضحه لويس في هذا الكتاب؟ إنه يفضح أسرته،  
ربما كان ننبه أنه حين نخل بيته لأول مرة، صبياً هارباً من ظلم أبيه،  
شعر بالرجل الكبير بسط عليه جناح أبوته؟ من بين مقالات زكي  
مبارك العنيفة في الهجوم على طه حسين، مازلت أنكر جملة - ربما  
كانت الجملة الوحيدة التي أنكرها من هذه المقالات بعد أكثر من  
خمسين سنة - أن طه حسين تخلفاً خرج من الجامعة وجد مائدة الوفد  
أشهى الموائد... فتحول إلى الكتابة في صحفه، وقد كانت بين زكي  
مبارك وطه حسين عداوة معروفة، كما كان لطف حسين على لويس  
حوض مائر تغنى بها لويس في هذا الكتاب وغيره، والعداوة قد تعمى  
بذكر المثالب، ولكن هل يكفى الحب والاعجاب والاعتراف بالفضل - وقد  
لا يكون ذلك كله كافياً لتصوير العلاقة بين لويس وطه حسين - لأن يروى  
عنه الواقعة نفسها، بالتفاصيل التي لم يعرفها زكي مبارك؟ (أوراق  
المر، ص ٦١٠).

التفسير في نظري هو أن الصراحة ، مثل المكر، أسلوب فني إذا  
اعتمده الكاتب لم يستطع أن يقلت من أحكامه ، وبما أن الصراحة هي

أقوى الصفات في لويس عوض الإنسان فقد كانت هي أقوى الانبوات  
في يد لويس عوض الفنان، اضف الى ذلك أن ظروف الكتابة كانت  
تدفع الإنسان والفنان معا الى أن يكون صريحا الى أبعد حدود  
الصراحة ، وليس من قبيل النفاق الأخلاقي عن موقف لويس عوض أن  
أنكر منتقديه بأن طه حسين نفسه قد أليم من قبل لأنه صبور كلا من  
أبيه وأخيه الأكبر - في كتابه الأيام - بصورة لا تدعو الى الإعجاب .

فهناك خاصية تميز أدب الاعترافات - أو ما ينمو نحوه - عما  
يسمى بلقب السيرة الذاتية، وهي خاصية راجعة - أولا وقبل كل شيء -  
الى ظروف الكتابة، وقد لاحظها مؤرخو الأدب الفرنسي عن أبرز كتب  
الاعترافات في الأدب الحديث، وربما في الأدب كله، وهي «اعترافات»  
جان جاك روسو، فهذا الكتاب - ومثله «الأيام» ومثلهما «أوراق العمر»..  
كتب على أثر خصومات عنيفة تعرض الكاتب أثناءها للنيل لا من سمعته  
الأدبية فحسب، بل من سمعته الشخصية أيضا، وعن ثم يجد الكاتب  
نفسه معرضا لما يشبه النفي الاجتماعي، والكاتب إنسان منعزل  
بطبيعته، ولكنه لا يطبق النفي، فهو يعكف على نفسه في محاولة لأن  
يستعيد ثقته بالناس وثقة الناس به، هو إذن يناجي نفسه بصوت  
مسموع (يهمه أن يكون مسموعا) - وهو يفضي بانق أسرار حياته  
لكي يحطم حاجز الشك، وهو يبدي حرصاً شديداً على الوقائع

الخارجية، كى يبرىء نفسه من تهمة الميل مع الهوى، وهو ينبش فى  
ذكريات طفولته وصباه، ليطمئن قراءه، ويطمئن هو نفسه ، إلى أنه لا  
يختلف عنهم إلا فى شيء واحد، وهو أن لديه القدرة والشجاعة على  
مواجهة نفسه.

أى أنه لا يزال، فى أعماقه، إنساناً مصاباً بشيء من جنون العظمة  
- لا يزال هناناً ! .

وهنا فرق لطيف بين كاتب الاعترافات وكاتب الرواية، فكلاهما  
يستمد من ذكرياته الشخصية، وكلاهما يتصرف فيها، نوعاً من  
التصرف، ولكن الفرق بينهما لا يكمن فى «صدق» الأول و«كذب» الثانى،  
بل فى ما يكمن فى أن الأول يدافع عن نفسه، ويبرىء نفسه، فى حين أن  
الثانى يتهم نفسه، ويحاسب نفسه.

وقد كتب لويس عوض «أوراق العمر» بين سنتى ١٩٨٢ و ٨٦ أى  
حين كان يقترب من السبعين، ولعله كان يخشى أن يخرج من الحياة  
قبل أن يسمع الناس دفاعه عن نفسه أمام التهم الظالمة التى وجهت  
إليه. أن يخطئ كاتب فى فهم مسألة من مسائل التاريخ الأدبى أو  
الفكرى أو الثقافى أو حتى السياسى ليس بتهمة تثير جزعه، ولكن أن  
تفسر أخطاؤه بموقف معاد للجماعة التى ينتمى إليها - هذه هى  
الفاجعة، وقد كان لويس شديد الانتماء لمجتمعه المصرى أولاً، ثم

العربى ثانياً، وكان شديد الحرص على استيعاب قيم هذا المجتمع، بما فيها القيم الإسلامية، فلن يتم فى عصرنا هذا - الكثير الضجيج، الهزيل الفكر - بلأنه يسعى لهدم هذا المجتمع، تارة تحت اسم التقريب، وتارة تحت اسم الشعبوية، هذه هى الفاجعة الكبرى.

الصفحة الأولى من «أوراق العمر» براعة استهلال فى دفع هذه التهمة الظالمة.

«كانت العادة فى تلك الأيام البعيدة أن يولد الانسان وأن يلفن فى بلدة أهله، مهما بعد أو طال اغتراب الوالدين، وهى عادة لا تزال تحافظ عليها بعض الأسر المصرية المتمسكة بأصولها الريفية، وكلها أيضاً عادة فى طريقها الى الزوال بسبب كثرة الهجرة وتعقد الحياة المدنية، فحين مرضت أمى مرض الموت فى ١٩٥٦، نقلها أبى من المنيا إلى شارونة (مركز مغاغة، محافظة المنيا) لتموت بين أهلها بعد اسبوع ولتدفن فى مسقط رأسها، وحين مات أبى فى المنيا فى ٧ يناير ١٩٦٢ نقلناه إلى شارونة لينفن إلى جوار أمى.

وقد ظلت على اعتقادى أن مرقدى المختار سوف يكون فى مصر حتى عشت عشر سنوات تحت حكم السادات، فلم أعد أحباً أين يكون مرقدى، وكنت اعتقد طول حياتى أن روحى لن تهدأ إلا إذا دفن جسدى فى تراب مصر حتى تولى السادات الحكم فطهرنى من هذه الأساطير المصرية.

«إن يفهم هذا إلا رجل يحس في أعماقه أن لحمه من تراب مصر  
معجوناً بماء النيل وعظامه من أحجار المقطم الجيرية أو من أسوان .  
ولست أشك في أن عبدالناصر فعل ببعض المصريين ما فعله السادات  
بى وبغبرى. ربما كان فى هذا الكلام نوع من المبالغة البلاغية.

«وهكذا قبل أن أولد بشهور فى ٢٠/٢١ ديسمبر ١٩١٤  
اصطحب أبى أمى فى وابور البحر من الخرطوم عبر قنوات بنقلة  
وإحدى خلفا والشلالات حتى أقرب سكة حديد منتظمة من اسوان الى  
مركز مفاغة أو أبا الوقف ثم بالمعدية إلى شرق النيل حيث شارونة.  
وفى شارونة تركها عند أمها وعاد إلى عمله فى الخرطوم؟.

هذا هو انتقاء لويس عوض انتقاء إلى تراب مصر ونيلها وصخورها  
وأساطيرها القيمة والحديثة، انتقاء يجمع بين مسلمى مصر وقبطها،  
قد تختلف العادات فى بعض التفاصيل ، ولكن الجوهر واحد، عادات  
واحدة فى الميلاد وعادات فى الوفاة، مسقط الرأس فى تراب الآباء  
والأجداد ، من نكريات طفولته وصباه عن هذه الحياة المشتركة، وعن  
الاخوة الراسخة الجذور بين المسلمين والاقباط، ابتداء من «فولكلور  
العائلة»: قصة الجد الأعلى «عوض» الذى توسط لدى «الحاكم» التركى  
أو المملوكى لينقذ أحد أبناء شارونة المسلمين من الإعدام، وقصة عمدة  
شارونة المسلم الذى قتل ابنه فى معركة مع بعض الأتقياء لاسترداد

أموال سرقت من عائلة لويس، إلى عادات الجوار التي ألغها لويس منذ طفولته المبكرة، حين كانت أمه تزور بعض جاراتها المسلمات في أعياد المسلمين للتهنئة، وتصحبه معها في تلك الزيارات، وترسل إليهن هدايا الكعك والبسكويت والفريية في أعياد الأقباط، وتتلقى منهن مثلها في أعياد المسلمين، إلى تكرياته عن صديق صباه «عبد الحميد جابر» الذي كان يزوره كثيرا في بيته في المنيا، ويجلس معه حين يشرح له أبوه - هنا عوض - نروس اللغة الإنجليزية «وكنه ابن من أبناء الأسرة»، مع أن عبد الحميد جابر هذا «كان دائما يسفر من المسيح والمسيحية، ومن طريقة الأقباط في الصيام، ولكن بروح فكهة دون تعصب أو رغبة في الإساءة».

هذه صور من الحياة المصرية العائلية، ود وتسامح بين المسلمين والأقباط وإن كانت أيام «الكعك والبسكويت والفريية» قد نسيت الآن أو كادت تنسى، ولقد كنا نمر بها مرورا عابيا، ولكن لويس يتذكرها الآن بهذا الوضوح والتفصيل لأنها تعزية عن اتهام بعض الناس له، ولعله يريد أن يذكر قراءه بها أيضا، في وقت عملت فيه الصحافة - قصدا أو بدون قصد - على تضخيم الحوادث المتفرقة التي تقع من بعض المتطرفين، ربما كانت قصة إسلام ابنة أخته وزواجها من مسلم أكثر جدية، ولكن لويس يرويها ببساطة وإنسانية وصديق، حتى لقاءه مع بنتيه المسلمتين، والارتباك الذي شعر به وهو يقبلهما.

أما تهمة «التقريب» فهي أخف وطأة فهو على الأقل مشترك فيها مع أستاذه المسلم الأزهرى قبلهما وهو رقاعة الطهطاوى. لذلك لا تظهر آثارها واضحة في «أوراقه» إلا في موضعين: عندما يشير إلى رغبته الأولى أن يتخصص في اللغة العربية وآدابها، ثم حين يقول إنه حين تخرج في قسم اللغة الإنجليزية كان يعرف «باجتهادى - وباجتهادى الخاص - أكثر مما كان يعرفه أى خريج فى قسم اللغة العربية فيما يسمى بالأساسيات» . على أنه يريف ذلك بقوله ، معبرا بصراحة تامة عن موقفه: «وكننت أعد نفسي لكى أضيف صفحات إلى الألب العربى الحديث إلى جانب تخصصى الأكاديمى فى الدراسات الإنجليزية ، فبرزت فى تفكيرى قضية الصراع بين القديم والجديد» .

وكانت هذه فى الواقع قضية المجتمع المصرى بصفة عامة. وكانت الحلول التى اهتمت إليها تقوم على ركل كل تراث أخذناه عن عصور الانحطاط والاستفادة من تجارب الحضارات الراقية فى تجديد الحياة من كل الوجوه . وهكذا بدأ اللاتفاهم الكبير بينى وبين المجتمع التقليدى».

ربما كانت مشكلة لويس عوض ، التى لايمكن أن يعترف بها ، هى أنه ، رغم كل ثقافته ، ظل ينظر إلى العالم نظرة سنانجة : فالأشياء كلها إما بيضاء أو سوداء ، وثابرا ما تكون فى نظره رمادية . فعصور

الانحطاط كلها انحطاط ، ولذلك يجب ركلها . والحضارات الراقية رقى كلها ، ولذلك تجب الاستفادة منها لتجديد الحياة من كل الوجوه . هذا ما جعله كاتباً شعبياً في جوهره أكثر شعبية حتى من نظيره محمد مندور ، وأكثر تعرضاً للهجوم . ولكن هذا لايعنى أنه كان مشايماً للحضارة الغربية إلى درجة التقليد كما يحب خصومه أن يصوروه . وربما كان رأيه في شقيقه رمسيس عوض «بصرف النظر عن مدى صحة هذا الرأي» أصنق تعبيراً عن موقف لويس نفسه نحو الحضارة الغربية ، من أي رأى إجمالي ، متحمس ، أبداه في ضرورة الأخذ عن هذه الحضارة :

«ولما كان مما يشين للثقافة المصرية أن يكون رجعياً أو حتى محافظاً في التفكير ، فقد اختار رمسيس عوض من ألوان الراديكالية أقلها تكلفة ، وهي راديكالية رسل في الفلسفة وراديكالية أورويل في السياسة ، تلك الراديكالية التي تمكك في أن واحد أن تشتم الإيمان التقليدي بون أن تكون ملحداً ، وأن تسب كارل ماركس والاتحاد السوفيتي بون أن تفقد شيئاً من تقميتك أو مصريتك . هذه الأنواع من الاحتجاج كانت لها معنى في أوروبا ، ولاسيما قبل الحرب العالمية الثانية ، وكانت تكلف أصحابها التضحيات الجسيمة المقترنة بالالتزام . أما في مصر فهي مجرد حيث صالونات

لا يضر ولا ينفع ، ومن أراد أن يخرج بها إلى الشارع فليجرب لنرى العلم مطبقا على العمل.» «هـ ١١٤».

لقد كان لويس عوض مخلصا لفكره ، مخلصا لطبيعته ، مخلصا لبلاده ، مخلصا لثقافته . وإننى لأرى فيه شيئا من رهبان مصر الرومانية الذين أثروا العذاب والافتراء على التفریط فى إيمانهم ، لقد كان فى هذا العلمانى الذى ولد فى أسرة علمانية - كما يقول - روحانية حكمت تصرفاته دائما فى المواقف الحاسمة بعض الناس ارتاعوا لأن لويس حدثهم عن زيارته لوجه البركة حين كان طالبا فى الجامعة . ليتهم عرفوا كيف يقرعون لقاء الأول للمرأة والجنس حين كان تلميذا فى مدرسة المنيا الثانوية . هذه صفحة من الأدب الرفيع تذكرنى - مع التناقض الشديد - بموقف مماثل فى «صورة الفنان شابا» لجيمس جويس ، وكثيرا ما حدثت نفسى ، قبلها وبعدها : ليت لويس عوض استطاع أن يتخلى عن جميع قضايا ومعاركه الاجتماعية والتاريخية ، وحتى النقدية أيضا ، ليهب حياته كلها للفن. هذا كان الطريق الأمثل لذلك «الراهب العلمانى» كى يظل جنديا من جنود الروح.

## أسطورة يوسف إدريس

يوسف إدريس بالنسبة إلى أكثر من كاتب قصة عظيم بل أكثر من كاتب قصة عظيم صديق.

يوسف إدريس مع ذلك ، أو قبل ذلك ، بالنسبة إلى تاريخ ، بل نقطة في مجرى التاريخ انكسرت عندها خطوط وانعكست خطوط وغابت خطوط .

ترجع أول معرفتي بيوسف إدريس إلى خريف ٥٢ ومعظم ٥٣ . لاشك أن أول ما يخطر بالبال عند ذكر هذين التاريخين هو ثورة الضباط الأحرار . لقد فاجأت هذه الثورة الجميع ، ثم شملت الجميع ، وكان من أمرها في تفسير نظام الحكم ونظام المجتمع ، وتأثيرها في العلاقات العربية والولية ما كان .

ولكننا كنا موجوبين قبل ثورة الضباط الأحرار ١ .

والمقصود به «كنا» هو المثقفون المصريون.

كان واضحا لنا منذ الحرب العالمية الثانية أن العالم مقبل على تغيرات خطيرة . وكانت لنا آمال في مستقبل بلادنا ، واستعداد للعمل ، وإن اختلفت الطرق والمذاهب . وكان الألب عنفنا ، نحن جيل الأبناء الشبان ، شيئا مهما وحيويا ، ولذلك استقبلنا « قنديل أم هاشم » و « المعنبون في الأرض » بحماسة شديدة ، وكان نجيب محفوظ قد بدأ

يلفت الأنظار خصوصا بعد أن كتب «زقاق المبق» ، ولكننا كنا ننتظت فلا نجد بعد ذلك إلا أدباً كتب للتسلية أو للاستعراض اللغوى أو للتنفيس عن فرائز مكتوبة.

كنا مشغولين بقضايا شعبنا ، نرى أن الأدب الذى يعزل عن هذه القضايا لا يستحق أن يسمى أدباً . لم تكن فى حاجة إلى ماركسية أو وجوبية حتى نعى هذا ، فالجيل الذى قضى ست سنوات من طفولته وصباه فى مناخ الحرب العالمية الثانية بما صاحبها من هجرة سكان المدن إلى الأرياف وظهور طبقة أغنياء الحرب وما تلاها من تشريد شعب فلسطين الذى ختم بصك شرعى من الأمم المتحدة، لم يكن فى وسعه أن يفكر فى مشكلات الحياة على أنها مشكلات أفراد . وكان الشعر قد بدأ يرتاد آفاقا جديدة . ولكن الشعر لم يكن جماهيريا بالدرجة الكافية. كان المطلوب تغييرا فى الفنون القصصية الأكثر شعبية. وهكذا بينما كان الضباط الأحرار يحددون مسار حركتهم، ويناورون مع الأحزاب ، والإخوان المسلمين، والمنظمات الشيوعية السرية أو شبه العلنية، بدأت على صفحات جريدة «المصرى» دعوة جريئة، مستفزة ، إلى أدب جديد افتتحها محمود عبد المنعم مراد ، ثم واصلها عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم بمقالاتهما المشتركة. وفى هذه الفترة بدأ عبدالرحمن الشرقاوى يكتب روايته «الأرض» وينشرها منجمة فى «المصرى».

وفي هذه الفترة أيضا عرفت يوسف إدريس . عرفت من قصصه قبل أن ألقاه في رحاب «المصري» وخارجه أيضا كان شابا حديث التخرج في كلية الطب ، يصغرنى بنحو خمس سنين ، لا يقل من قدره اليوم ولا يرفع من قدرى أنى كنت وقتها أنظر إليه كأخ أصغر ، وخصوصا حين كان يشكو من أن الدراسة الشاقة الطويلة في كلية الطب هزمته من القراءة في الأدب كما ينبغي ، فكنت أقول له ، صادقا : لا يهلك ، أنت أعظمنا موهبة.

والحقيقة أن يوسف إدريس لم يكن في حاجة إلى أن يقرأ ليكتب أقول هذا وأحذر الشباب من أن يتصوروا أنهم يمكنهم أن يفعلوا كما فعل ، على الأقل في مبدأ أمره «فقد أصبح بعد ذلك قارئنا نهما للأدب» فيوسف إدريس ظاهرة شاذة ، يوسف إدريس يملك لغة قصصية لا يملكها أى قصاص آخر ممن قرأت لهم. إن «السرد» الذي يبدو مشكلة لكل كاتب ، والذي يكاد يعد عيبا عند النقاد ، هو أمام يوسف إدريس مرج أخضر فسيح يمرح فيه ، ولا يتركك حتى تجد نفسك منطلقا معه.

سرد فيه كل ما في القصص من جمال . مزيج «كوكتيل» ساحر منعش من الوصف والحدث والحوار ، لا يتميز فيه عنصر من عناصر ، وإن كان يوسف إدريس قادرا أيضا على أن يعالج كل عنصر بمفرده دون أن تحص باختلاف في الأسلوب ولكن المزيج هو عبقرية يوسف إدريس .

كان أدب يوسف إدريس ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وعبد الرحمن  
الخميسي أدبا «ملتزما» - كل على طريقته. ولكن الذي قرينى إلى  
يوسف إدريس أكثر من غيره هو إصراره - ولو بينه وبين نفسه - على  
أن «الفن» يجب أن يأتى أولا . وأدركت أن هذا الفتى قد بايع شيطان  
الفن ووقع الوثيقة بدمه. فشيطان الفن اسمه «المخالفة» . ولا شك أنه كان  
مخالفا حين اختار أن يتحول عن الطب إلى الأدب ، ولكن الأدب ، بما  
هو رسالة ووظيفة فى الحياة وعنصر متمم لحياة المجتمع يجب أن يكون  
مخالفا أيضا ومن ثم كان طبيعيا أن ينتمى يوسف إدريس إلى اليسار .  
وهنا تأتى المخالفة الكبرى فقد كان اليسار - أى التنظيمات الماركسية  
- ينظر إلى الفن على أنه تابع للإيديولوجيا التى شرعها أساتذة  
النظرية ، وللخط السياسى الذى تقرره المنظمة فلولاء يوسف إدريس  
للفن كان معناه أنه لم يكن من أول أمره خالص الولاء لليسار.

لم يكن انتماء يوسف إدريس إلى اليسار - إذن - انتماء حزبيا أيا  
كانت برجته. وأنا لا أكتب هذا لأدفع عن يوسف إدريس الذى اتهم بأنه  
اصطنع هذا الموقف ليبرر بذلك تخليه عن رفاقه القدماء ، حين اضطر  
أن يختار بين مشايعة صريحة للنظام وبين «...» لم يكن هناك بين فقبل  
أن تصل سنة ٥٢ إلى نهايتها كان «النظام» قد تحدثت ملامحه . لم  
تكن تستطيع أن تمزج مع العسكريين . وكان على كل «فرد» من المثقفين

أن يحدد موقفه «كفرد» . إن لم يحدد بينه وبين نفسه قبل أن يتعرض للسلطة فسوف يضطر إلى تحديده أمام ممثلى السلطة . وإن أصر بعد ذلك على الاشتغال بالسياسة أو كان قد أصبح بحيث لا يملك مصدرا للرزق إلا عن طريقها فسوف يكون حرا فى أن ينضم إلى هيئة التحرير ثم الاتحاد القومى ثم الاتحاد الاشتراكى، وأن يكتب مؤيدا أعمال الحكومة ، من رئيس الدولة إلى أصغر وزير ، وإن أحب أن يغير النغمة فليكتب مؤيدا حركات التحرير فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية.

هل هذا - أيضا - دفاع عن الذين أثروا الانسحاب بهنوء إلى أن يأتى الوقت المناسب ؟ .

ولا هذا أيضا فكل القرارات كانت صعبة. وكلنا مدان . وكلنا ، حتى الذين ألجئونا إلى هذه القرارات الصعبة - من بقى منهم على قيد الحياة ، نحاول اليوم إصلاح ما فات ، ولا أقول مبهات.

لنعد إلى يوسف إدريس الفنان

إن كان لى أن أتحدث عن عمل واحد أعده ممثلا لى يوسف إدريس، فلا بد أن يكون هذا العمل هو «الحرام».

وفى الكاتب ، فى نظرى ، يعتمد على أسطورة خاصة به . قد يبحث بعض النقاد عن هذه الأسطورة فى طفولته الباكورة ، وقد يخضعونها لنموذج عام ، مثل أسطورة أوديب ، ولكنى أفضل أن استقرئها من

أعماله الأنبيية . وأسطورة الكاتب ليست «تجربة» ولا «عقيدة» ولا حتى «رؤيا» أسطورة الكاتب شيء كامن في أعماق الوعي ، قد يشعر به شعورا غامضا منذ طفولته الباكرة ولكنه - في أغلب الظن - يرجع في جنوره البعيدة إلى تاريخ الجنس البشرى كله ، بل ربما إلى بدء ظهور الحياة على كوكب الأرض . شيء هو فكرة وهو صورة في الوقت نفسه ، مثل الأساطير التي يسجلها علماء الأنثروبولوجيا والأركيولوجيا عن الحياة العقلية في المرحلة الفطرية من تاريخ الشعوب . والكاتب يعيش أسطوره طوال حياته ، يعيشها مجددا مع كل تجربة جديدة، وهم جديد، وعصر جديد ، يساورها وتساوره، ولكنه لا يسلمها ولا تسلمه . وكل من يقرأ يوسف إندريس يحس أسطوره، ويدرك إنها تنور حول معنى البطولة، ولكنها بطولة شديدة الارتباط بالواقع، بطولة طبيعية إن صح هذا التعبير ، أعني أنها جزء من الطبيعة البشرية ، يراها يوسف إندريس حتى في «آتفه» الشخصيات ، يراها - مثلا - في الخادمة الطفلة التي تحمل على رأسها صينية البطاطس وصاج الكعك وتعبر بهما الشارع المزحم «معجزة أنبية صغيرة» - مثل بطولتها المعجزة - لا يمكنك أن تنساها ، كما أتى لن أنساء منذ قرأتها لأول مرة في «المصري» - وهي من أوائل القصص التي نشرها يوسف إندريس - ففيها جوهر «الفن» الذي تمسك به وأبى أن يخضعه لأي إيديولوجية قاصرة.

هالأنب السوفيتى فى ناك العهد - وهو النموذج الذى كانت تحتذيه الواقعية الاشتراكية - كان يمثل بطولة من نوع آخر، بطولة المناضل الحزبى فى الكولخوز أو المصنع أو فى الحرب ضد المعتنين الألمان. وكانت بطولات جافة لا حياة فيها، وكان هؤلاء الأبطال أنفسهم خرجوا أيضا من مصنع ، فهم فى جميع سلوكهم وحتى فى مشاعرهم الداخلية ينفذون تعليمات الحزب.

أما طفلتنا الخادمة البطة (ويمكنك أن تقرأ القصة فى «أرض ليالى، وعنوانها «نظرة») فهى كما يمكنك أن تتوقع إنسانة هشة جدا ، ولكنك تعجب - كما يعجب الراوى - وهى تنشب قدميها العاريتين كمخالب الككوت فى الأرض ، وتهتز وهى تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السوداء فى وجهها، وتخطو بخطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل بعض الشيء ، ولكنها سرعان ما تستأنف المشى».

وأردع ما فى هذه القصة الرائعة هو خاتمته ، حيث تلتفت الطفلة الخادمة إلى الأطفال الذين يلعبون الكرة فى الحارة ، وتلقى عليهم نظرة طويلة قبل أن تستأنف مشوارها .

وأخال أن يوسف إدريس قد استطاع أن يضطك على منظرى الواقعية الاشتراكية بهذه الخاتمة ، فسيضطونها - ولاشك - فى خانة «الفضح» ، فضح الطبقات المستقلة «بكسر الغين» وهو مثل بطولة

البروليتاريا موضوع من الموضوعات المعترف بها فى أوسع الواقعية الاشتراكية ولاسيما ذلك الذى يكتب فى أقطار غير اشتراكية. ولكن يوسف إدريس الفنان كان يريد شيئا آخر، كان يريد أن يرفع هذه البطولة إلى درجة أعلى، حيث تظل الطفلة الخائفة محتفظة بمشاعرها كطفلة ، قادرة على أن تمارس حرية اللعب ولو بالنظر .

فلم ينزلق يوسف إدريس قط إلى أسلوب الضمح ، كما أنه لم ينزلق إلى تصوير بطولات خالية من الضعف الإنسانى ، وأقرب قصة إلى تصوير البطولة الفردية عنده - هى من أوائل قصصه - « ٥ ساعات » وهى قصة واقعية عن مصرع الضابط « عبد القادر طه » الذى قتله حرس فاروق العديدى وتحدثت عنه الصحف فى أوائل عهد الثورة . وقد اتفق أن كان يوسف طبيبا مناويا فى قسم الاستقبال فى القصر العينى حينما حمل إليه الضابط الجريح.

فى يد كاتب آخر غير يوسف إدريس ، الطبيب ، والفنان ، كان يمكن أن تمتلىء القصة بالخطابيات ، ولكن الخطابيات عند يوسف إدريس أقل ما يمكن ، ولو قلت عن ذلك لظلمت الواقع . واسم فاروق لم يذكر إلا مرة واحدة على لسان الضابط الجريح الذى كان يلعب الخونة . أما تصوير الراوى للبطل فكان مرتكزا على « مصريته » : « مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ويجعلك تعشقها من جديد وكان

أسمر ، تلك السمرة التي إذا ما تمعت فيها وجدت في صفاتها تاريخ  
شعاعات الشمس المجيدة التي صنعت الحضارة على جانبي النيل ..  
.. كنت كلما رأيت دم الجريح المغتال يجف فوق يدي ، وينكمش حين  
يجب ، كلما أوغلت في تالفي الجريح الذي لا بد كان رجلا ككل الرجال ،  
نما من طين وادينا ، ومضغ قمحنا ، وارتدى قطننا ، وصنعت أنرتنا  
خلاياه .. كلما أوغلت في تأملى ، كلما هممت أستعيد ما فات ، وأرى  
الأجداد والآباء والشهداء الذين لهم أسماء فوق الرخام ، والشهداء  
الذين بلا أسماء ولا رخام ، وأرى الناس ونفسي ، وكل من له عرق ، وكل  
من له خال ، وكل أولئك القانعين بالآلام - أهيم ثم أعود إلى يدي التي  
فوق صدر الجريح .. إلى الأصابع التي تحاول عبثا أن تمنع موتا  
جديدا .. وأى موت !»

البطولة عند يوسف إريس بطولة طبيعية ، نبتت في الطبيعة  
وتهزمها الطبيعة أيضا . ألم تكن «الصدافة» هي التي مكنت المجرمين  
من اغتيال عبدالقادر ، والصدافة ، عند التحليل الأخير ، ضعف مصدره  
الطبيعة أيضا؟ أليست الصدافة «حاجة» إنسانية ، وحاجة الإنسان إلى  
غيره هي نوع من الضعف ، ولذلك فليس في مقدور أى فرد أن يكون  
بطلا كاملا . إن الطبيعة التي أوجبت سوف تحطمه ، وهذا هو الشرط  
الأخر من أسطورة يوسف إريس ، ومن الشطرين معا ينسج خيوط

فنه، ويقدم لنا ما لا نهاية له من الأشكال والألوان ، من القوة البدنية الهائلة المقترنة بالتصديق الساذج في «أبى الهول» ، الفلاح الأجير الذى «يهادى» بلدياته طالب الطب بجثة غريق ، إلى الاتفاق الصامت على الاستسلام لسلطان القرينة بين الأرملة الفقيرة وبيناتها الثلاث العوانس ونوجها المقرىء الأعمى ، إلى العاطفة المكبوتة التى تنطلق فى تيار من الهنان حين تسلم السيدة المحترمة، أم الرجال، نفسها لعامل صبى مجهول ، إلى انهيار العبقرية مرة تحت وطأة المرض ومرة تحت وطأة النجاح .. وبين الشطرين المتناقضين لا يقع الطبيب الفنان قط فى خطأ العاطفية المائعة ولا العظمة الزائفة ، وإن ذهب بك أسلوبه القصصى الرائع كل مذهب من الفكاكة والجد . أما البطولة الكاملة ، البطولة التى لا يمكن أن تحطمها الطبيعة لأنها هى الطبيعة ، فتلك هى بطولة شعب مصر الضارية فى أعماق الماضى والحاضر والمستقبل . فى «ساعات» بموت عبدالقادر ، ولكن بعد أن تمتلئ حجرة المستشفى ببطولة لا تموت. كان الطبيبان ومساعدوهما يحاربون الموت: «كنا نكز على أسفاننا ونبذل طاقاتنا كلها ونص أننا نستطيع ذلك الجبل، وهز السماء وإرجاف الأرض..»

ويختتم يوسف إدريس قصته بجملة تخار كيف يمكن أن يهتدى إليها كاتب لا يزال فى أول عهده بالكتابة، إلا أن تكون انبثاقا مفاجئا لأسطورة البطولة الكامنة فى أعماقه .

«وحين واريئاه تحت الغطاء كان الضك فى موته لايزال يملأ منا النفوس» .

هكذا ، لاختطائية ، لا وعيد ولا بكاء . بل هناك ، رغم الشهور بالهزيمة والعجز ، شك فى حقيقة الموت . سطحيا قد يبدو هذا الشك على أنه عجز عن استيعاب الحقيقة أيضا، ولكن الطبيب الذى يتعامل مع الموت كل يوم لا يعجز قط عن استيعاب فكرة الموت، بل هو فى هذه الحالة يرفضه كشيء غير ممكن بل غير محقول ، لأنه لم يعد موت فرد . هذه المعانى كلها تصب فى «المرام» .

وأرجو ألا يقنع أحد بمشاهدة الفيلم، وإن كنت أعترف بأنه عمل متقن . فالسينما فن غير الكتابة ، الكتابة «عزف منفرد» وفيها وحدها يمكنك أن تجد الكاتب ، أن تجد أسطوريته . وفى «المرام» أسطورة يوسف إدريس بشطريها اللذين تلعب منهما «الطبيعة» النور الأول الطبيعية القوة والطبيعة الضعف» الطبيعة البانية والطبيعة الهائمة . الطبيعة البطة والطبيعة النذلة ، ولأن للأسطورة شطرين وللطبيعة جانبين ، فلرواية كذلك شطران وجانبان وأسلوبان . فشطرن النذالة أو الضعف أو الهدم لا يمكن أن يعالج بغير أسلوب الكوميديا الساخرة ، وهذا هو شطر الرواية الأول- حيث تؤدي حادثة «العثور على جثة لقيط مخنوق» إلى عاصفة من الضكوك والاتهامات المكتومة والمعلنة بين سكان

العزبة فالطبيعة قاسية في مطالبها من الجسد، وكل انسان يعلم ان «الحرام» ، وإن كنا تفكر فيه كشئ منفصل عنا ، شئ يمكن أن يحدث للآخرين فقط ، الحرام لا يكاد يظهر كشئ مادي أمام عيوننا ووسط دورنا حتى نراجع أفكارنا الراضية عن أنفسنا ، وحياتنا المستقرة في بيوتنا فلانجد في هذه أو في تلك ما يمكنه أن يقاوم سلطان «الطبيعة الفاشم».

ولكن هذا الشك يمكن أن يكون مقدمة لحالة عقلية أرقى ، حالة من الفهم والتعاطف ، لايدان فيها «الحرام» كشئ غير إنساني ، وذلك حين تظهر «الخطيئة» أمام عيوننا أيضا ككتلة من العذاب البشرى وهكذا نعرف ، في الشطر الثاني من الرواية، كيف سقطت عزيزة كيف ظلمتها الطبيعة القاسية ، حين كان كل ما تفكر فيه هو إشباع رغبة مسكينة لزوجها المريض . تصرخ عزيزة وهي في بحر ان الحمى : «جنر البطاطا يا حبيبى !» فجنر البطاطا الذي اشتهاه كان سبب سقوطها . هكذا يعبث الضعف البشرى بمصاير البشر . ولكن عزيزة تقاوم مصيرها بقوة خارقة، حين تتحمل آلام الحمل والوضع والولادة نون أن يشعر بها أحد أليمت هذه القوة من الطبيعة أيضا؟ هكذا يتحول الضعف الكرميدى إلى عنصر فى منسأة الإنسان ، ويتحول المتهمة فى نظر رفاقها الغريباء وفى نظر أهل العزبة أيضا إلى شهيدة.

وكم كنت أتمنى لو أن يوسف إريس كتب خاتمة «الحرام» غير هذه التي كتبها ، أو لم يكتب خاتمة أصلا . لقد بدا كما لو كان يكفن قصة عزيزة ، بعد أن كفن عزيزة . وكأنه يختم على «أسطورة البطولة» قمعا ويلقيه في أعماق البحر . ولكن ما البحر ؟ البحر في أعماقه ، والأسطورة مازالت في أعماقه ، لكنها تتلوى وتتعب ، وتحاول التعبير عن نفسها بطرق أخرى.

وقد قلت فيما سبق : إن الكاتب يعيش أسطوره طول حياته . فهل تراه يعيشها في أبيه فقط ؟ كلا ، إنه يعيشها في حياته أيضا وقد يعيشها بصورة مختلفة . ويوسف إريس اليوم - لم أعد ألقاه إلا في مقالاته - لا يزال يعيش أسطوره البطولية ، بكل ما فيها من ضعف ، بكل ما فيها من قوة.

## الأديب الحائر بين الفلسفة والفن

سلخ من عمره - حتى الآن نيفاً وأربعين سنة في دراسة الفلسفة وتدريسها ، ولكنه مازال وفياً للشعر الذي غارله مدة قبل أن يبلغ العشرين ، ثم صرف الله عينيه وذراعيه عنه وإن لم يصرف عنه قلبه ، فهو لا يزال يحن إليه ويناجيه كشأنه مع حبه الأول «العينين الواسعتين السوداوين» التي أتعدت لسانه في اللحظة الحاسمة فلم يعقد حياته بحياته . والفلسفة عندي وعند أمثالي ممن يتملون طلعتها في محفل الثقافة ويهايون الاقتراب منها بل أن يتأبطوا ذراعها خارجين «أو حتى أن ينحنوا لها مرة كما في الأفلام : «تسمحين لي بهذه الرقصة» عادة مفتاح تطمك ولا تعطيك ، ولاتظفر منها بعد السهر والهدايا وشقاء العمر إلا بمواعيد كمواعيد هند صاحبة ابن أبي ربيعة ، ولها - مثل كل نوات الجمال والدلال - وجهان : وجه إلى العلم حين تصاحب رجلاً كئوساً أو بيكوساً أو جيمس ، وجه إلى الشعر حين تؤانس رجلاً كقلاطون أو بسكال أو كامى ، ولها - فى جميع الأحوال - تعلق خفى بالسياسة ورجال السياسة . وقد وقع عبدالغفار مكاوى فى هوى الفلسفة وأقبل عليها جريئاً غير هياب وتزوج منها مختاراً غير مضطر فتعذب بها طول العمر ، ما

غضب منها ولا سلاها، ولكن فرزه كان دائما إلى الشعر وأخذ عن الوجود بين خاصة شريعة العشاق في تلك العالم الحافل بالأنماط والأزياء وهي أن «التفلسف» عوض عن «الفلسفة» ، كما أن الذات هي التي تصنع الواقع .

وكذلك استوت لعبد الغفار مكاي في حياته وأدبه شخصية فريدة هي مزاج من الحب والسخط واللذة والألم، والوداعة والغضب . لم يصطنع هذه الشخصية ولكنه اكتشفها هي ذاته . وجد بنورها كامنة في نفسه فرعاها ونماها ، «كل ميسر لما خلق له» . يقول عن طفولته الأولى - وهو يصف كتابته كلها بأنها «اعتراف طويل» : «ولدت ثالث ثلاثة ، وأثر ضلعا المثلث أن يتركوا أضغاثهم وأكثرهم هزالا بعد الشهر الثاني من ولادتهم . ولقد طارنني الشعور بالذنب نحو الشقيقتين الفاتيتين أو العاقلتين ، منذ أن سمعت القصة من فم أمي وشقيقتي الكبرى . وعرف عنى التحول الرومانسي في صباي بين قبور جبانة البلدة بحثا عن قبوري المسكينين ، وعن الشبر الباقي الذي أعده جارنا المقرئ واللحاد ويسع الجسد الثالث التحيل ، فشاء حظي أو مكره - سبب لا يفهمه ولا يستحقه - أن يبقى بعد المقرئ والأم والأب وشقيقتين عزيزين أكبر منه» .

«التكوين - الهلال ، سبتمبر ١٩٩٠ ، ص ١٧٨» .

أصبح بعد ذلك استأذاً في تعذيب نفسه، فهو يصور فكره وإبداعه بـ  
«الجحيم المحبوب» ، الذي لا يفر منه إلى أفاق أخرى أرحب وأجمل إلا  
ليعود إليه أشد ما يكون وفاء له وتعازياً فيه ! .

ربما كنا «نصنع هذا الجحيم بأنفسنا» ، كما يقول ، ولكن هل ترانا  
نصبغه من العدم ؟ أليس «الانتحار الجماعي» - وهو وصفه لحالة أمتنا  
العربية - جحيماً لمن يعي؟ فنحن لا نصنع الجحيم بأنفسنا إلا لأننا  
نتشبث بأوطاننا انتماء ، ونرفضها وجوداً ، نرى قبورنا إلى جوار  
أخوتنا الذين سبقونا ، ولا ندري كيف يمكن أن ينجننا المكر - أو أي  
شيء آخر لا ندريه - من مصير كمصيرهم . نحلم بالجنة - وإو كانت  
جنة متواضعة جداً - جنة تحترم فيها إنسانيتنا ونتمتع فيها بحرية  
القول والعمل - ونفיק على واقع مؤلم، ولذلك أصبحنا نخاف أن نحلم .  
يقول الناسك الصيئي لأهل القرية . «أه يا أبنائي ، هل جريتكم سمر  
الحلم ورعبه ؟ أن يفوس الإنسان فيه كما يفوس في موجة طرية ناعمة  
ويفرز منه كائنه يتحرج في هاوية مظلمة ملعونة . أن يتشبث به بيديه  
وأسنانه ، وأن يخشاه ويفر منه كائنه برق ينذر بالصاعقة؟ أن يهيم فيه  
كعاطق مفتون يطوق بنزاعه خصر معشوقته وينتفض خوفاً منه كائنه  
قبضة جلد قبل إحكام حبل المشنقة؟»

«القيصر الأصفر» ص ١١٣.

الحلم والكابوس : مركب آخر من المركبات التي تتألف منها حياة عبدالغفار مكاوي ، ومنها يصوغ فنه ، ولعله أقرب من المركبات السابقة إلى الفن فكثيرا ما استلهم المبدعون أعمالاً فنية عظيمة من أحلام وقعت لهم - قصة كوارديج مع مطولته المشهورة «كويلا خان» مشهورة في تاريخ الألب- وإن كانت العلاقة بين الحلم والفن ذات وجهين: فهل يفقد الفن الحلم أو العكس ؟ إن الفن يحاول أن يضرب بجذوره في أعماق العقل الباطن ، وهي مادة الأحلام ، ولكنه يأخذ منها بحساب وتقدير ، حتى الفن السيريالي له مصطلح جمالي يميزه عن فوضى الأحلام . ومن جهة أخرى قد يعلم الفنان أنه يكتب قصة أو يصوغ لحنا ، فكان الحلم يحاول تقليد الفن، ولكنه في الغالب لا يمسس التقليد، ولذلك قال توفيق الحكيم إن الحلم فنان رديء ، وروى بعض الموسيقيين أنها كانت تخطر له أحيانا وهو يعلم أنغام يخيّل إليه في أثناء حلمه أنها رائعة ، ولكنه ينساها حين يستيقظ من نومه ، فأعد ورقا وقلما بجانب فراشه حتي إذا زاره ذلك الحلم ذات ليلة سارع بتكوين اللحن ، ثم نظر فيه بعد أن استيقظ فلم يجد شيئا . وأغلب الظن أن يد الفنان لابد أن تتناول الحلم بالزيادة والنقص والتعذيب والتنقيف حتى تصوغ منه عملا فنيا .

ولذا كنت أحب أن أتناول رواية عبد الغفار مكاوي القصيدة «الكابوس» (اللمعة الثالثة) من بكائيات) بشيء من التحليل باعتبارها

عملا متميزا بين مجموع أعماله ومثالا له في الوقت نفسه ، فأنا لا أعنها مجرد «تكوين» لكابوس فعلى «ظلت غرائبه المختلطة تلاحقه في اليقظة والنام» كما يقول ، حتى «كان أن نوبت الكابوس على الورق في تسعة أيام لاهثة محترقة الأنفاس » فقد يتوهم الكاتب أنه لم يزد على أن «دون» الكابوس ، مع أن حالة استحضار الكابوس في اليقظة تختلف عن حالة الكابوس نفسه أثناء النوم ، وحالة الكتابة تختلف عن العاليتين ، وأهم ما تتميز به الكتابة هو الشكل الفني ، وهو متعلق في الرواية وإن احتفظت بالكثير من تلقائية الحلم - الكابوس - بحيث أصبح لها شكلها الخاص القريب من الاعتراف . على أن هذا الشكل «النومي» الخاص لا يلخص كل الصنعة الفنية في الرواية ، فهناك صنعة الأسلوب أيضا ، وهو أسلوب مسموع في كثير من المواضيع ، وكأنه يستحضر جو «ألف ليلة وليلة» بما فيه من خوارق .

تبدأ الرواية بفصل عنوانه «هيجل فوق العرش» وتجرى السطور الأولى كما يلي :

«قصر مهجور ، يبدو كالنسر الهرم الجاثم فوق السفوح ، يحتضر وحيدا من ألم الجرح . تحملني قنماي إليه عبر صحار جرداء ، تحت سماء دهنها السحب السوداء . جحافل قطعان وبيوش نئاب ، سفن غرقى يهرب منها: البحارة والفئران وبيكى الريان . خيل جامحة تسقط

في الميدان . أقنعة الأبطال المهزومين، دروع تسقط في الطين ، وملائكة تنفخ في الأبواق، كلاب تتبع في الأفاق ، ومواكب إنس وشياطين ، ترقص تركع تسجد للتئين . أنخل من باب القصر كئى أنخل في قبر ، يهتف صوتى يأتى من فوقى من تحتى أو ينبعث من الصدر ، هذا قصر العقل المطلق . حلق في عين الموت وحلق . فحياتك أن تلقى الخطر المحقق . تتحداه فتتجو من قبضته أو تفرق . »

« العقل المطلق ، يكاد يكون مرادفاً للفلسفة هيغل ، كما يعرف كل من شدا شيئا . من تاريخ الفلسفة . وهيغل هو الجالس على العرش في قصر العقل المطلق ، من حوله أشلاء وجماجم نخرة ، تختفى بينها عقرب «التجريد» التى لا يشفى لديها ، لأن هيغل هو آخر الفلاسفة الكبار الذين حاولوا أن يقدموا تفسيراً شاملاً للكون ، إذا استثنينا ماركس الذى لم تكن فلسفته ، فى جوهرها إلا قلباً لفلسفة هيغل ، أو تصحيحاً لوضعها المقلوب فى رأى الماركسيين ، فقد قامت فلسفة هيغل فى جانبها الميتافيزيقى على فكرة المطلق ، أو الله ، وفى جانبها المنطقى (الديالكتيكى) والتاريخى على فكرة التطور ، أى التجليات المتتابعة والمتناقضة والمتصاعدة للمطلق ، فجاء ماركس وأقام فلسفته على أن أصل الوجود هو المادة لا الروح أو العقل المطلق ، ومن ثم أصبح التطور الديالكتيكى عنده هو تطور النظم الاجتماعية القائمة على

علاقات مادية ، وليست مظاهر الحياة العقلية أو الروحية بعد ذلك إلا  
توايح أو «أبنية فوقية» مترتبة على تلك العلاقات المادية .

ولكن عبد الغفار مكاوي لا يتعالى على قارئه بأسماء الفلاسفة أو  
مصطلحات الفلسفة ، ويستطيع القارئ الذي لا يعنى كثيرا بالفلسفة  
أن يعبر على هذه الأسماء والمصطلحات ، وسيترتب في وعيه شعور قوى  
بما ترمز له أوصاف القصر المهجور وما حوله وما في داخله : فوضى  
الحياة اليومية وقسوتها ، التي نحاول الهرب منها ملتجئين العزاء فيما  
نسماه القيم الروحية ، ولكننا نجد أنفسنا نغرق في الفراغ ، ونشعر  
بالعجز فنرتد إلى أحلام الطفولة ، ثم نجد أنفسنا أحرر الأمر أسرى  
طبيعتنا البشرية ، ضائعين ممزقين بين شهوة الجسد وخوف الموت .

يتغير المشهد فجأة : بينما يفر الحالم من هجمة العقرب محاولا أن  
يلحق بالنادل الذي يحمل حسينية عليها يمامة محمرة تزيد جوعه التهايا ،  
إذا هو في بهو فسيح أنيق ، وكأنه بهو فندق فخم من فنادق المدن  
الكبرى . وتبدأ خبراته في ذلك الفندق بهجوم جنسى من إحدى  
المضيفات ، ثم سؤاله عن أوراقه ، وإذا هي قد ضاعت مع حافظته ، ثم  
يظهر صبي في يده ناي ، يقدم الحافظة إلى الفندقى ، وهين يتبين أن  
بطاقة الهوية بيضاء لا تحمل صورة ولا اسما يهمس الصبي في أذن  
الفندقى بكلمات يتغير مسلكه على أثرها من الرفض المهيمن إلى الترحيب  
الذليل .

إن الصبى صاحب النأى رمز واضح للشعر الذى سيصبح منذ اليوم رفيق صاحبنا فى تجاربه ، ربما استدرجه إلى الخطأ ، أو سهل له الوقوع فيه ، ولكنه فى أكثر الأحيان منقذه من الأزمات ، ومواسيه فى الشدائد . وحين يتجولان معا فى أنحاء الفندق (الحياة) نشعر أننا قد ابتعدنا عن جو العلم ومنطقه ، وأن القصة (العلم أو الكابوس) تستحيل إلى ذكريات قريبة جدا من الواقع ، حتى لتبدو أشبه بالاعترافات : اعترافات تتمحور حول ثلاث نساء أولاهن تنقلنا من جو العلم إلى جو الواقع ، «معلودة على الفراش كصورة خرجت من الماء - الشعر الكستنائى منسول حول رأسها بغير نظام ، والوجه الناصع البياض ، المشوب ببقع حمراء خفيفة ، يشبه وجه ملاك . وجه صغير شاحب كاللؤلؤ النائم فوق السحاب ، تشع منه براءة طفل عليل ، مسحوب إلى أسفل شبه مثلث حاد ، تشع من نظرك الأولى إليه أنك مدعو لحماية يتيم . والعينان ضيقتان ، خاليتان من التعبير ، والجفنان بلا رموش ، تنظران فى بلاء لا تعرف إن كانت مكرأ أو سذاجة أو غباء . توشك أن تهتف حين تنظر فى بحيرتهما الأسنة : هل خلق الله ملائكة عميانا ؟ »

ولكن هذا المكر الأبله يظلم ذكاء الشاعر المتفلسف الحزين ، حتى يخرج من التجربة مضحكا عليه . أما المرأة الثانية فتقدم إلينا من أول الأمر فى صورة واقعية تماما : «قصيرة ، رقيقة الوجه ، على عينيها

نظارة سميكة ، تسبقها ابتسامة تبرز أسنان الفك الأعلى الناتئة الى  
الامام . جسمها الضئيل كجسم صبي لم ينم ، لا يتميز فيه صدر ولا  
خصر ولا رقب . والقيمان قصيرتان ، أقصر مما يسمح به جسم  
قصير . في قدميها جورب أبيض كجورب التلاميذ ، ويداها الدقيقتان  
المتدليتان من ذراعين نحيلتين كلیدی عرائس الأطفال ، لا تتحركان إلا  
حين يصدر لهما الأمر من الدماغ ، الدماغ الضخم الذي يكسوه شعر  
أشقر قصير هو كل شيء في هذا الشبح الأشقر . « وكان الشاعر يريد  
أن يتجاهل أنها امرأة ، تريد أن تكون محبوبه مثل كل النساء ، فهو إذ  
يستجيب لعاطفتها نحوه ، ويحاول أن يتجاهلها في الوقت نفسه ،  
يدعوها أمه الصغرى ١ إلى أن تحين لحظة الوداع فتتهار كبرياؤها  
وتستسلم لشاعرها المكبوتة .

وأما الثالثة فمومس في ماضور ، تؤجر جسمها بالفائق وتعطى  
الزبون حقه بأمانة ، وحقه لا يشمل اصطناع العاطفة . فليخرج الشاعر  
من مخدعها مبهورا ، يضرع إلى آله الحب : « يارب السهم النافذ  
والقوس ، هبني أن أجد القبله : كنسا تفرغ في كأس ، عينا تفرق في  
عين ، قلبا يدق في قلب » ١ .

يعود الصبي صاحب الناي إلى الظهور ، ومن هذه اللحظة يبدأ  
الكابوس الحق . وهو يتألف من مشهدين كلاهما مفعم بالشخصيات

والحركة . المشهد الأول عند شاطئ البحر ، يتوهم الحالم أن فيه الخلاص فإذا عنده ستة عمالقة سود غلاظ شداد ، وإذا هو قد طرح أرضا ويجانبه بقرة تمضغ في سكون ، ويأمرون الصبي بأن يقرب مراة من وجه صاحبنا ، فإذا هو شبيه بوجه البقرة . ويقررون بطن البقرة فلا يسيل منه دم ولا تخرج منه أحشاء ، بل كتب ! ويقيبونه إلى صخرة - مثل برومثيريوس في الأسطورة اليونانية القديمة ، ويلتصق نسر ضخم فينهش في كبده ، ويتطاير ريش يحسبه من ريش النسر ثم يتبين له أنه يتطاير من كبده ! وينشق الأفق عن شخص « في جلال أبولو وجماله ، كيان أسطوري عالى الجبهة ، شامخ الأنف كبطل روماني ، منسول الشعر على الكتفين ، لا هو بالطويل النحيل الذي يشرب عبثا للسماء ، ولا بالقصير السمين الذي تجذبه العناصر للأرض » . ويفك « البطل الشمس » أغلال صاحبنا ، ويبين له شأن النسر : إنه القلق الذي يدفع نوره إلى الإبداع ، فهذا الدم الذي يسيل من الجرح هو مداد الشعر . أما العمالقة السود الذين يشكوههم صاحبنا إلى منقذه فإنهم يعرفون أنفسهم إلى منقذه : « نحن خرجنا من هذا الصدر كما خرج النسر . نحن رؤاه ، هواجسه ، أحلام صباه ، ظنون الفكر . يأمرتنا تصدع للأمر . عشنا معه في السراء وفي الضراء وفي الخير وفي الشر . جعلنا وظمئنا معه . ثقنا الطور وثقنا المر . ليلا ونهارا تادينا وبعونا في

الجهنم وفي السر . انهض وتحدّ القهر . وافتح عينيك وقلبك للشمس وألق  
بجسدك في البحر . حتى غضب علينا . نسى ملامحنا . ألقانا في قاع  
البحر .

ينصح البطل صاحبنا وضحاياها - جلاليه بأن يعملوا ، ففي العمل  
الحر خلاصهم جميعا ، فيخرجون فتوسهم وآلاتهم ويعطون صاحبهم  
فأسبا ، ويشرعون في شق قناة ليحولوا الأرض الجرداء الى جنة .  
ولكن صاحبنا لا يحسن استعمال الفأس لأنه مثقف ، ميثوس منه .  
ولأنه ما يكاد يفرغ من إهداد حفرة ، وإذا بقي قد أعدت له كي يدفن  
فيها ، ولكنه يجب أن ينبع أولا ، ويفقهه كبيرهم صائحا وهو يمسك  
برأسه ليذبحه : « رأس هش | رأس هش | » .

وأما المشهد الثاني ففي ساحة في صنعاء ، وصاحبنا واقف بين  
الواقفين في انتظار موكب الإمام الذي سيظهر كرامة على الملأ ، يصلي  
الإمام ويصلي كلبه وراءه . هذه هي الكرامة . يدخل صاحبنا في جدال  
مع الإمام ويتهم بالكفر . وفي ساحة الإعدام يلوح زبانيته الستة إلا أنهم  
في زى مختلف ، متمنطقون بالخناجر . وقبل أن ينفذ الحكم يرى حبه  
الأول - حلم الأول الذي لا ينسى - وقد ظهرت لتلمس من جلاليه أن  
يعفو عنه . وتقطع أوصاله وهو ينظر في عينيها . ثم يذبح السياف  
الشعر عن الرقبة ، ويسمع مرة أخرى : « رأس هش | رأس هش ! » .

ويعود المنظر الى بهو العرش ، ولكن صاحب العرش نعان !  
 وصاحبنا يخاطبه كلما تنبه ، كما يخاطب أوصنام الحكماء المحيطين  
 به حين تتشاب وتفتح عيونها : يستجد مرة ويلوم مرة ويعتذر مرة .  
 ويقول له صاحب العرش ناصحا ، « لم تقفز من قمة حلم لتقع في هوة  
 حلم ؟ عش يومك يا وادى ... من بؤرة هذا العاصف تبصر ماخى  
 الأزمان ، ويعين الظاهر تجد اللب الكامن في الأشياء وفي الأبدان . »  
 ثم إذا بعاصفة تهز أركان البهو ، ويرى صاحبنا أمه ، يشكو إليها  
 ضياع العمر ، فتوصيه بالصبر . « ستدور الدورة يا وادى ويطل ربيع  
 مفتر الثغر ، وتمر يداه على شجرتك فتخضر . »

ويذوى صوت غاضب : ليس لديه هوية ، لا اسم ولا عنوان . أفسد  
 عقل صبي ساذج . أغوى المشرفة على الحمام ، وأساء اسمعتها  
 واسمعة هذا الفندق . فليطرد من حرم المطلق ! فليطرد من حرم المطلق  
 ! لن نقبله حتى يصبح نفسه . حتى يتحقق بالسر الأكبر : كن إياك ومات  
 لتكون !

وبينما هو خارج تلدغه العقرب .

\*\*\*

وصفت هذا العمل ، كما وصفه صاحبه ، بأنه « رواية » . ولكننى قلت  
 فى مستهل حديثي عنه إنه رواية لها شكلها الخاص . وأصحاب الحداثة

يتكلمون في هذه الأيام عن أعمال أنبية ( أو «نصوص» باصطلاحهم ) لا تتخل تحت نوع من الأنواع ، ويسمونها «عبر نوعية» ، وأنا لا أحب الرطانة ولا المماحكة في الاصطلاحات ، وأرى تصنيف الأعمال الأدبية - من أساسه - إلى أنواع أو مذاهب مقبولا حين يراد التعميم أو التعليم ، مخطئا أو خاطئا حين يطلق على عمل بعينه ، فلماذا نزيد الأصناف صنفا فوق الأصناف أو عبر الأصناف ؟ كل ما أريد أن أقوله هنا هو أن هذه الرواية صورة من صاحبها . عقله ومزاجه وتكوينه ، ومحاولة جاهدة مخلصه ليكون « هو نفسه » . ولكن هذا ليس كل شيء في الفن . الفن هو أن تجد في العمل الفني صورة من نفسك أنت أيضا . وإن أسبقك بالحكم أكثر مما قدمته إليك من جمل وفقرات التقطتها من ثنايا الرواية . أما إن شئت أن أحدثك عن تجربتي في قراءتها - وأنا اشترك مع كاتبها في الشعور بالمتناقضات الكثيرة التي تتألف منها حياتنا ، ولكنني لا اشترك معه في فلسفته المتشائمة ، ولا أدعى أنني أجاريه في ميدانه الفلسفي أصلا ، وإنما رجل معنى بفن الأدب - ففي وسعي أن أقول إنني رأيت في هذه الرواية ظل الفيلسوف على الفنان ، كما رأيت في كتابه ، الذي يكاد يكون توأما لها ، وهو «لم الفلسفة» ظل الفنان على الفيلسوف . وربما جاز لي - من موقعي ناقدا للأدب - أن أقول بتشبيه آخر : إنني كنت أرى مفاصل الفلسفة وفقراتها بارزة في جسم الرواية الجميل .

## «أوراقى .. حياتى»

هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئا ؟ سؤال يبدو غريبا ومهما ، كما يبدو أنه يهم الكتاب دون القراء . وإذا كانت فيه هذه الصفات الثلاثة فهو بداية سيئة جدا لمقال . فلنبدأ بالصفة الثالثة . فهل صحيح أن «الكتابة» عمل خاص لبعض الناس الذين يسمون أنفسهم كتابا ؟ هل يوجد «كاتب» لا يحاول أن «يقرأ» ما فى ذهنه، وما فى ذهنك أيضا ، قبل أن يحوله إلى رموز مقروءة على الورق ؟ وهل يوجد قارئ لا «يكتب» ما يقرأه ، أو لا يعيد كتابته فى ذهنه، قبل أن يستطيع القول إنه «قرأه» فعلا ؟ ألا تراك تتوقف أحيانا أمام كلمة ، أو جملة ، ولا تستريح إلا بعد أن تضع لها مرادفا فى ذهنك ، وأحيانا عدة مرادفات محتملة ؟ صحيح أن الذين ينتقلون بين عملية القراءة وعملية الكتابة هم قلة من الناس ، ولكن الكتابة والقراءة لا تختلفان كثيرا عن الكلام والإنصات . من الناس من يميلون إلى الكلام ومنهم من يميلون إلى الإنصات . والغالب أن أحسن المتكلمين هم من يحسنون الإنصات . كذلك يمكن أن يقال إن أحسن الكتاب هم أحسن القراء ، والعكس أيضا صحيح .

الكتابة والقراءة ، إذن ، كلتاهما كمال بشرى . والسؤال هل يمكننا أن نصنع شيئا بالكتابة يهم الكتاب الذين هم أيضا قراء ، كما يهم القراء الذين هم أيضا كتاب . ولكنه يظل سؤالا غريبا . فالناس يكتبون

ويقرون منذ أقدم العصور . بل إن العصور التي سبقت القراءة والكتابة تسمى ببساطة : «عصور ما قبل التاريخ» ، عندما «لم يكن الإنسان شيئاً مذكوراً» فهل «سألوا أنفسهم هذا السؤال ؟ وإذا كانوا قد سألوه وأجابوا عنه ، فلماذا نعيد طرحه الآن ؟» .

لعل أقدم إجابة وأشهرها هي قولهم إن الكاتب يكتب لأحد غرضين إما أن يقيد وإما أن يتمتع . ومن قديم أيضا حاول بعضهم أن يجمع بين الإفادة والإمتاع ، فنظم أمبادو قليس فلسفته شعرا ، وكل الأنبياء - من وصلت إلينا كتبهم - صاغوا تعاليمهم أمثالا وحكما ، وابن مالك نظم ألفية مقاصد النحوبها محورية ، غير أن هذه التجارب كانت - غالبا - فاشلة ، فأصبحت الكتابة للإمتاع هي القاعدة ، حتى حين يستاجر الكاتب لترويج فكرة ما ، وكانت منزلة الكتابة وخطوط الكتاب تعلق وتنخفض تبعا لمزاج الجمهور الذي يحاولون أن يتمتعوه ، أو حاجة الجهات التي تريد أن تستخدمهم . ولكنهم على كل حال كانوا أقل حظاً من المغنين والرقاصين والمهرجين ، الذين أقبل عليهم الجمهور بحماسة أكبر ، ولذلك ضرب المثل بحرفة الألب في الفقر ، وشبه سواد عيش الأديب بريش الغراب - وضيق عيشه بشق القلم (وذلك طبعا قبل اختراع القلم الجاف) .

ولذلك يبدو السؤال غريبا ، هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئاً ؟ فهذا ما صنعه الكتاب دائما ، وما زالوا يصنعونه . أساتذة الجامعات - مثلا

-- يؤلّفون الكتب ليفيدوا تلاميذهم علما ، وبعض هؤلاء الأساتذة يجنون من كتبهم رزقا حسنا ، ولكن بما أن الكتابة ارتبطت غالبا بالفرض الثاني وهو الإمتاع ، فإن هذه القلة لا يقاس عليها ، كما لا يقاس على القلة الأخرى ، التي تستطيع أن تنفذ إلى وسائل الإعلام الجماهيرية (ولاسيما) التلفزيون ، أو القلة الأخرى التي تحصل على الجوائز ، عن طريق إرضاء النقاد، والكتابة عند هاتين الفئتين وإن كانت - نظريا - كتابة فنية يقصد بها الإمتاع فهي خاضعة ، لتوجيهات تفرض عليهم من الخارج، وتبقى الكثرة الغالبة ممن يكتبون ويقرعون يسألون أنفسهم .. هل يمكننا بالكتابة أن نصنع شيئا ؟ وكثيرا ما يكون السؤال قصة في حلوقهم ، تدعوهم إلى أن يشيخوا بوجوههم وينصرفوا إلى مشاغل أخرى، حتى يتنا نخشى على فصيلة الكاتبين القارئ من الانقراض ..

إنّ فهو سؤال غريب حقا ، بل أكثر من غريب ، هو سؤال مؤلم وأما أنه سؤال مبهم أيضا ، فلأننا تركنا هذا الشيء الذي نتساحل عن إمكان صنعه بالكتابة تركناه دون تعريف أو تخصيص فإذا كانت الكتابة المقصودة بالسؤال خارجة عن نوع الكتابة العلمية التي يضطر التلاميذ إلى قراءتها بل وإلى استظهارها من أجل كسب القوت ، وإذا كانت الكتابة القائمة بذاتها والتي نسميها أحيانا الكتابة الفنية ونصفها

أحيانا بأن الغرض منها هو المتعة الخالصة أو تذوق الجمال الأدبي قد أصبحت - أكثر من أى وقت مضى - غير قادرة على أن تقوم بذاتها فأى شيءبقى أمامنا حتى نصنعه بهذه الكتابة ؟

لعلنى لم أحسن التعبير عن ورطة الكاتب المعاصر وهو القارئ المعاصر أيضا .. ولكننى تجنببت صياغة أخرى للسؤال يمكن أن تبدو أكثر حيادا وموضوعية . ولكنها يمكن أن تفهم بسهولة على أنها سؤال إنكارى . ما قيمة الكتابة فى العصر الحاضر ؟

لا أشك فى أن هذا السؤال قائم دائما كالضيق فى ذهن كل كاتب قارئ فى زمننا هذا ، وأننا إذ نمضى فى الكتابة والقراءة إنما نفعل هذا وكأنه قدرنا الخاص الذى لا يمكننا الفكاك عنه، ولكننا فى لحظات أكثر اشراقا ربما قلنا لانفسنا اننا بالكتابة وليس بأى شيء غيرها يمكننا أن نصنع شيئا . مهما جدا هذا الشيء هو أن نعرف أنفسنا، إذا كان كثير من المفكرين ينظروننا بأننا نؤسك أن نتلف كوكبنا الأرضى بصاقتنا وإصرافنا ، فما أوجبنا أن نرجع الى الحكمة العتيقة التى كتبت على معهد الفن، وأتى اتخذها شيخ الفلاسفة سقراط نبراسا لتعاليمه ، اعرف نفسك. أليس هذا أصل التكليف ، امتياز الانسان وبلائه ، جنسا وقرارا ، الأمانة التى اشفقت منها الارض والجبال وحملها الإنسان ، ذلك الظلوم الجهول ؟

فى هذا المنعطف الخطير من تاريخ الجنس البشرى ، لا مفر  
للإنسان من أن يزيح طبقات الظلم والجهل التى تراكمت فى داخله حتى  
يعرف من هو وما هو وأين يقف؟ هذه مهمة لا يمكنه أن يقوم بها إلا  
فرد، ولا يمكنه أن يقوم بها إلا حين يكتب ..

يكتب - أى كلمة مرعبة ! إذا كنت تكتب أى تقرأ . لتعرف نفسك  
فيجب أن تستعد لتلقى صواعق تنهد منها الجبال. الكتابة المعاصرة  
أكثرها وأجلها صورة أو أخرى من الترجمة الذاتية ولكن هذه الصور  
متفاوتة القيمة حسب قوة شعور الكاتب بفداحة مهمة الكتابة، والكاتب  
بشر هادى لا يتنزل عليه وحى من السماء ، فليس فى استطاعته ، ولا  
فى استطاعتك أن تكون دائما مغشود الحواس ولا قارئا على الغوص  
الى أعماق أعماق اللغة نفسها لا تساهلكما إلا على أقل القليل من ذلك .  
إذا وجدت الكاتب يشكو من استعصاء اللغة أو خيانتها فلا تظن أنه  
يتكلم عن الصنعة ، إنما هو يحاول أن يظهر اللغة من كل الشوائب التى  
تجعل مكاشفته إياك بالحقيقة الكامنة فى أعماقه، ومغامرته بمعرضها  
على حواسك الظاهرة فى كامل عريها وبراقتها ، أقل صدقا وأقل جرأة.  
وهنا يكون غالبا فى أحسن حالاته فمن هو الذى يجرؤ على أن يكون  
صابقا كل الصديق ؟.

الكتابة بهذا المعنى - معاناة حياة . «أوراقى .. حياتى» كم هو  
موفق هذا العنوان الذى اختارته نوال السعداوى لأحدث كتبها . وأهمها

جميعا فى تقديرى . إنه يتجاوز كل تصنيف شكلى السيرة الذاتية حتى يصبح مشاركة حقيقية فى تجربة الحياة. وإذا كان فى هذه التجربة الكثير الكثير مما يخص نوال السعداوى - إنسانة وكاتبة - فإن الجواهر المضيئة التى تلتقطها وهى سائرة فى دروب الحياة توهمنا بأننا - حقا نملك فى أعماقنا كنوزا لم نكن نعرفها. من الذى لا يعرف نوال السعداوى كاتبة جريئة ومناضلة عنيدة فى الدفاع عن حقوق المرأة؟ من الذى لا يستطيع أن يقول ببساطة - ومهما يكن قليل الإلمام بالثقافة النفسية - إنها وهى الأنتى تطبعت بالكثير من الاخلاق التى تعودنا أن نربطها بالرجولة؟ إنها تتحدث عن حلم الطيران الذى لازمها منذ الطفولة والطيران، فى التفسير الفرويدى - يعنى بالنسبة للفتاة الحلم بأن تصير رجلا .

ربما كانت هذه سمة خاصة فى تجربة نوال السعداوى النفسية ولكن من منا لم يقف أمام ، وجوده الخاص موقف التساؤل أو حتى الإنكار؟ من منا لم يشعر أن ما يراود منه شيء ، وما يريد هو من نفسه شيء آخر؟ من منا لم يشعر أنه تائه بين شخصية يرسمها له الناس ، وشخصية أخرى يبحث عنها داخل كيانه ولا يجدها؟ من منا لم يشعر أن للأشياء حقائق لا تعبر عنها الأسماء ولا يعرف هو كيف يسميها؟ ولكن ليس كلنا يملك الإصرار على المعرفة ، التى لا تكون إلا

بالكتابة ، ومعاودة الكتابة مرة بعد مرة ، وتجرح مرارة الفشل مرة بعد مرة قد تكون بداية الكتابة عند نوال السعداوى نابعة من شعور مبكر جدا بالفرق بينها وبين أخيها الذي يكبرها بعام واحد ، ولكنها ستمضى أشواقا كثيرة فى محاولة اكتشاف الفروق بين الأشخاص والأشياء ، لأنها لا تريد ، فى النهاية ، إلا أن تحدد حقيقتها فى وسط التيار المتدفق من الأشخاص والأشياء والأحداث ، وإن تجد طريقة للإمساك بحياتها إلا من خلال أوراقتها منذ كانت طفلة تنتقل مع أسرتها من القرية الى المدينة ، وتعيش تارة بين أهل ابيها من الفلاحين ، وتارة بين أهل أمها من الاتراك ، وتارة ثالثة بين أترابها من الفتيات فى القسم الداخلى بإحدى المدارس الثانوية الى ان دخلت الجامعة ومارست هواية الكتابة فى بعض المجلات الصغيرة لتصبح آخر الأمر كاتبة مرموقة .

«كنت طفلة لا أعرف شيئا عن القرية او المدينة . لا أعرف أنهما رغم الاختلاف فى كل شىء يتفقان فى شىء واحد ، شىء لا أعرفه بالضبط .. أحسه فوق جسدى قشعريرة . لقد ولدت انثى فى عالم لا يريد إلا الذكور .

«هذه الحقيقة كانت تسرى فى جسدى مثل قشعريرة البرد أو ربما هى قشعريرة أخرى غامضة مثل الموت كتت أمسك القلم واكتب الحروف . أتركها تعبر عن نفسها بون فاصل بين الحرف والحقيقة . لكن الكلمات

قوق الورق لم تكن أبداً هي الحقيقة: صراع لم يكن ينتهى بينى وبين الكلمات بدل أن تكون الحروف أداة القتال تصبح عازلة بينى وبين الأشياء .

«أحيانا كنت اكسر القلم» امزق الورقة . اتوقف تماما عن الكتابة ، سرعان ما أعود إليها كما تعود الطفلة الى حضن الأم. الكتابة فى حياتى مثل حضن الأم . مثل الحب يحدث بلا سبب، ومع ذلك لم أكف عن البحث عن السبب لماذا اكتب ؟ لماذا قضيت عمري اكتب القصص والروايات ؟ ربما كنت اريد شيئا . أن أرسم للعالم من حولى صورتي الحقيقية ، تلك التى يطمسونها بصورة أخرى أن اجعل الطفلة الصامته فى أعماقي تنطق . ص ٢٩ .

وقد كتبت نوال السعداوى كثيرا واستطاعت بالفعل أن تعطى صورة من نفسها غير تلك التى حاول مجتمعها أن يطمسها بصورة أو بأخرى ولأنها امتلكت جرأة البحث وجرأة الكشف أصبحت هذا الصورة التى اعطتها عن نفسها وعن بنات جنسها معروفة ومقروءة على نطاق واسع فى العالم العربى وخارجه . ولكن هل هذه الصور التى اعطتها هى صورتها الحقيقية؟ إن الباحث فى أعماق نفسه لا يمكنه أن يكون مبرا تماما من تأثير العالم المحيط به . ربما كان البحث عن الذات نوعا من رد الفعل ، نوعا من الدفاع عن الذات. وهنا يمكن أن تخرج الحقيقة

مشوهة إلى حد ما هل الحقيقة التي نبحث عنها في داخل نفوسنا تعنى محاولة لإثبات الذات أم أننا يمكن أن نظل نحفر ونحفر حتى نصل الى حقيقة أخرى مناقضة وهى إفناء الذات ؟ وإلى أين وصلت نوال السعداوى فى بحثها ؟

إن الصورة التى ينجح الكاتب فى إعطائها عن نفسه قد تصبح أكبر عائق بينه وبين حقيقة نفسه . لعل البداية هى دائما نوع من مركزية الذات - هذه المركزية هى بداية الوعي عند كل انسان ولكن هذه المركزية يمكن أن تحول بينه وبين الرؤية الصحيحة (والصحة دائما نسبية) لما حوله . وهنا يصبح انعكاس الاشياء علي نفسه مضللا . يتوهم انه مركز الكون، وإذا تمكن من هذا الوهم فإنه لا يصبح مفتريا عن العالم فقط ، بل عن نفسه أيضا.. هذا هو الخطر العظيم الذى يتربص بكل كاتب، ولا أحسب أن نوال السعداوى قد نجت منه تماما . إن المطابقة التى حققتها بين ذاتها وبين مفهوم المرأة فى وطننا قد أنستها - مثلا - أن للرجل هموما مشابهة «القنان» مثلا يبدو للطفل الذكر - الذى يخفى عن أهله حقيقة العملية - عنوانا مقصورا على ذكرته إن القرابة الصميعة بين البنت وامها لا تقابلها قرابة معائلة بين الابن وأبيه. قد تكون محنة الإنسان فى هذه الدنيا واحدة ، سواء أكان نكرا أم أنثى .

يمكننى أن أنكر امثلة كثيرة لطفيان «مركزية الذات» ومع ما يتبعها من المطابقة بين الكتابة وقضية المرأة فى كتابات نوال السعداوى ، وفى هذه الاوراق على الخصوص . إن هذه المركزية تتحول فى أحيان كثيرة الى انطباعية مسرفة. إنها - مثلا تجعل ارتجاج التاكسى حين يقع فى حفرة ناتجا عن خفقة قلبها (ص ١٢١) وهناك قدر كبير من المعلومات التاريخية الخاطئة التى يمكن أن يحصل عليها القارئ من كتاب نوال السعداوى . لم يكن للمليم ، مثلا تلك القوة الشرائية الهائلة التى تصفها ص ٥٤ . ويقدر ماتبتعد نوال السعداوى عن واقع القارئ العربى أو القارة العربية نراها تقترب عامدة من قرائها الأجانب حين تتحفهم بنبد عن عيد الاضحى أو عن هجرة الرسول ، لأنها تعلم أن الكثير من لا يبحثون فى أدبنا عن قيمة فنية، بل عن قيمة اثرة غرافية .

ولكن القارئ الغربى يفتقر مثل هذه المبالغات لأن نوال السعداوى تكتب دائما بتلقائية مدهشة - أو هكذا يشعر، رغم تاريخها الطويل فى ترويض اللغة . إن حركات راقصة الباليه تبدو لك خفيفة رشيقة كطيران الفراشة، ولكن تلقائية نوال السعداوى فيها أيضا الشيء الكثير من مدرسة . ايزابورا فكان. وفى انقاعها هذا لا يهمها أحيانا أن تعطى من نفسها صورة مناقضة لتلك الصورة التى نجحت فى تثبيتها فى اذهان الناس. إن هذه الصورة لا علاقة لها بالتصوف مثلا ، ولكننى لم أقرأ تعريفا للحب أكثر صوفية من قولها ص ١٨١ .

«لم يكن الحب يرتبط بنوع الجنس. كان نوعاً آخر من الاحتياج يرتبط بنوع الإنسان ، أو الإله الذي كنت أبحث عنه في طفولتي دون جدوى .

وبهذه العبارة الجميلة أحب أن أختتم مقالى ..

## بين الفكر والعمل

يدخل الكاتب إلى الصحافة عادة من طريق الفكر أو من طريق الأدب. يبدأ بكتابة القصة أو بكتابة المقال، ويكتشف نفسه في إحداهما ولديه ما يشبه قرون الاستشعار، فهو يتحسس ما تحدثه كتاباته من تأثير فيمن حوله، قد تكون دائرة التأثير محدودة أو واسعة، وقد يكون التأثير مفاجئاً أو منتظراً، ولكنه يعرف قدراته واستعداداته ويختار طريقه من خلال هذه الاستجابات.

وسيكون اختياره «للصحافة» أى للكتابة اليومية أو الأسبوعية أهم هذه الاختيارات.

فالصحافة تشده إلى الواقع المتغير. وتجبره على التعامل مع القوى التى تحرك هذا الواقع ومن ثم يدخل الفن أو الفكر اللذان بدأ بهما فى حوار دائم مع الواقع المتغير. وربما تحول الحوار إلى نزاع أو صراع، وربما انحاز الكاتب إلى جانب دون آخر. يقول لويس عوض فى حديث مع أحمد بهاء الدين:

«كثيرون من أبناء مصر يفهمون التزام الأديب والأدب للحياة فهما خاطئان.. إن بعض الأدباء يفهمون من هذا أن الأديب يجب أن يكتب فى السياسة المباشرة أكثر مما يكتب فى الأدب، بل أنهم حتى فى الكتابة السياسية يتكلمون فى الجزئيات ولا يرتقون إلى مستوى الفكر

السياسى ، ذلك أنهم يفهمون الالتزام على أنه الارتباط بمجرى الحياة اليومية وجزئياتها فى حين أن الأديب ، بل والفكر السياسى. مع التزامه برسائله الاجتماعية، ينبغى عليه أن يتعامل دائما مع الكلمات المستمدة من جزئيات الواقع ، فينظر للأمور من بعد ، ودرجة من الانفصال ، تمكنه من رؤية الصورة فى مجموعها .

لويس عوض هنا يتحدث كأديب ومفكر ، وكأستاذ جامعى أيضا ، مع أنه قضى الشطر الأكبر من حياته العملية فى الصحافة ولكن هذه كانت طريقة لويس فى الجمع بين الطرفين، وكانت لهذه الطريقة أثارها وأخطارها . أما أحمد بهاء الدين فكانت له طريقة أخرى اشتركت فى توجيهه إليها براسته القانونية، وتكوينه الشخصى ، واتجاهه المبكر إلى احترام الصحافة عندما كانت ثورة ٥٢ فى بدايتها ..

### الفكر والعمل

ومع أن البدايتين - عند لويس وبهاء - لا يفصل بينهما إلا بضعة سنين ، كما أن الفاصل بينهما فى العمر لا يعدو بضعة عشر عاما، فإن هذا كان يعنى الشئ الكثير فى تلك الفترة بالذات، كان لويس قد نشأ فى مناخ الليبرالية المصرية وانطبع به طوال عمره، أما بهاء فقد تفتحت مواهبه وسط خليط مضطرب من الايدولوجيات : الفاشية ثم الماركسية ثم القومية واخيرا الاسلامية لم يكن من الصعب عليه أن يرفض الأولى

حتى وهى تتخفى تحت قناع الدين، ولكنه وجد من الضرورى والمستقبل جميعا ، ومن المنظور الوطنى والإقليمى والعالمى فى نفس الوقت ، كلها تحتم هذا الجمع . ولم تكن هذه هى مشكلته الوحيدة . كانت المشكلة الكبرى- والعامة - أن التغيرات نحو الاشتراكية والقومية فى مصر سارت بسرعة مذهلة ، وكان لهذه المشكلة العامة جانبها الخاص الذى شعر به أحمد بهاء الدين كما شعرت بها القلة الأكثر وعيا فى مصر والعالم العربى، وهم قراؤه الذين لا يعدلون به كاتباً سياسياً آخر - هذه القلة الواعية كانت موزعة بين الفكر والعمل .

قد يقال للوهلة الأولى : إن الفكر والعمل لا تتناقض بينهما ، بل هما متكاملان . هذا كلام صحيح من الناحية النظرية فقط ، أما فى منظور الواقع - ولا سيما واقع مصر فى الخمسينات والستينات - فهو بعيد عن الحقيقة أشد البعد، ثم تطلع حتى النظرية الماركسية فى إزالته !

ولا أيضا دراسة ستالين لمشكلة القوميات من باب أولى ! فهل كانت «الظروف المادية» فى مصر فضلا عن غيرها من أجزاء «الوطن العربى» مهياة لقيام اشتراكى؟ وهل كان توحيد الشعوب العربية فى قومية واحدة يشبه من قريب أو بعيد ، احترام القوميات المتعددة داخل «اتحاد سوفيتى» واحد ؟ كان على «المنظرين» فى ظل نظام عبد الناصر ، أن يبحثوا عن حلول أخرى، ولكنهم كانوا دائما يشكلون نظرياتهم بطريقة ارتجالية ، لأن العمل كان يسبقهم دائما ! وكان أحمد بهاء الدين

يساهم احيانا فى تشكيل هذه النظريات ، ولكنه كان فى أكثر الأحيان ينتقد ما فيها من مظاهر التعجل والارتجال .

### الانتهار بعبد الناصر

واطه كان - فى جانب عميق من نفسه - ميالا إلى رأى لويس عوض ، ولكنه كان - بحكم عمله الصحفى - يشايع العمل . وربما وجدناه فى معمعة هذا التناقض بين الفكر والعمل . ينظر إلى «المفكر» على أنه المؤثر الأول فى حركة التاريخ ، فيقول : «إن الصراع العالمى الضارى الذى نعاصره الآن يعتمد ، أكثر ما يعتمد ، بسبب الخلاف بين المذاهب والنظريات المسيحية هو ، الشرط الأول لنجاح أى تحرك سياسى - ولكنه - من ناحية أخرى - مبهور بالإنجازات الرائعة المتلاحقة التى حققها عبد الناصر . ولهذا يكتب :

«البطل يهتم (بالعمل) قبل أى شئ آخر . يهيمه أن يصنع العمل المناسب قبل أن يبحث عن منطق يبلوره ويفلسفه . لذلك كثيرا ما نجد البطل التاريخى يختلف مع أنكى مثقفى عصره ، ويتفوق عليهم ، لأنه «يصنع» ويخلق» فلسفة أنسب للزمن من الفلسفة التى «يؤلفها» مثقفو عصره ! فالمثقف من حيث لا يشعر - وبالرغم من إرادته - يستخدم منطق الحاضر الذى تربي فيه ، لا منطق المستقبل الذى لم يوجد بعد ، والذى يصنعه البطل».

ليس المهم هنا أن تناقش هذين الرأيين ، لتثبت أن أحدهما صحيح والآخر خطأ ، أو لتجمع بينهما بطريقة من الطرق ، ولا ينبغي أيضا أن نفسر اختلافهما باختلاف المناسبتين ، فالكاتب المسئول لا يغير فكره - ولا سيما في هذه القواعد الأساسية - تبعا لاختلاف المناسبات، وقد كان أحمد بهاء الدين - بلا أدنى شك - هو هذا الكاتب المسئول .

إنما نقول إن اتهام أحمد بهاء الدين للمثقف هو اتهام لنفسه!  
ولعلها بداية التمرق الذى يمشيه المثقفون المصريون حتى اليوم  
**وقفه قبل المنحدر**

هذه سيرة ذاتية ، هكذا يصنفها الناشر ، أما الكاتب نفسه فموقفه منها ملىء بالشك والحيرة ، بل بما هو أكثر من الشك والحيرة «شأنه فى معظم ما يكتب» يقول عنها : لم يكن من الممكن أن أفكر فى «الشكل» أكثر مما فكرت ، هى قد تكون رواية ، أو اعترافا أو أجزاء من سيرة ويقول عنها أيضا : «هى أوراق حقيقية كان من الضروري أن تكتب لأنها كانت البديل الوحيد للهروب مع أى شيطان أو للانتحار».

المهم أنها مؤطرة فى العنوان نفسه، بالعامين ١٩٥٢ و ١٩٨٢ وهما عامان تاريخيان ، فالبداية بصرف النظر عما تقوله أوراق النتيجة اليومية، هى حركة الجيش فى ليلة ٢٢ يوليه، وما أعقبها من رحيل الملك مع غروب يوم ٢٦ يوليه ، ونهاية الحقبة التاريخية هى العام الجديد بعد

حدث المنصة يوم ٦ أكتوبر ١٩٨١ ، الذي وافق عيد الأضحى وعيد النصر . ومن المسلم به فيما يشبه الإجماع ، أن ما بعد ذلك تاريخ جديد .

هذه الأعوام الثلاثون ظفرت بعدد لا يحصى من الكتب ، وغالبها نوعان : منكرات أو ذكريات شخصية كتبها أشخاص كانوا يوما ما على مسرح الأحداث «حقيقة أو ادعاء» وكتب مصنفة من روايات «ولا بأس بأن تتضمن قليلا أو كثيرا من الإشاعات» جمعها كتاب صحفيون ونشروها على هيئة ريبورتاجات مطولة . بقدر ما يتضمن النوع الأول من افتخار أو اعتذار ، يتضمن النوع الثاني ألوانا من التهويل والمبالغة ، فالغرض في الحالتين هو التأثير في القارئ لا بيان الحقيقة أو البحث منها . ومهما تكن حقيقة المرحلة «التي لم يتجرأ مؤرخ حتى الآن على الاقتراب منها» فإن حقيقة من نوع آخر تصدحنا - أكاد أقول تصفعنا - كل يوم ، وهي أن جيل المثقفين المصريين الذين تقع أعمارهم بين الخمسين والستين ، أى الذين يقع عليهم بحكم الطبيعة وحكم التاريخ عبء قيادة البلاد ، لا يزالون غير قادرين على استعادة توازنهم بعد سلسلة طويلة من المفاجآت التي تلقتهم وهم في غرارة الصبا ، ولم تغادرهم إلا هياكل بلا روح : من حلم الحرية «قصير الأمد جدا» إلى حلم القومية الاشتراكية إلى نكسة ١٩٦٧ إلى ثورة السادات التصحيحية

التي انتهت به صريحا أمام عيون جيشه في قلب الاحتفال بذكرى النصر الكبير ، ولم يكن «حشيو» تلك التغيرات الكبرى هدوا ولا استقراراً ، من الوحدة المصرية السورية وارتجاجاتها في العالم العربي كله إلى سقوط الوحدة ، ومن حرب الاستنزاف إلى موت جمال عبدالناصر وما أعقبه من صراع على السلطة.

هذه «الحقيقة» على الأقل يجب أن تكتشف وأن تعالج . هذا الجيل المريض بالخوف من كل شيء والشك في كل شيء ، الذي يعمل فقط لأن مشكلات كل يوم لا يمكن أن تترك بدون حل ، أي حل ، يجب أن يبرا من أمراضه كلها ، أو على الأقل من أخطرها ، لأن الجيل القادم قد يكون أقل قدرة على مواجهة قضايانا المصرية .

وليس في مقدور أحد أن يعالج أمراض الجيل إلا الجيل نفسه ، جيل المثقفين المهمشين الذين بدوا - الآن فقط - يشعرون بمسئوليتهم حتى عن تهميشهم ، ومن هنا أهمية هذه الأوراق التي يقدمها علاء الديب ليقرأها أبناء جيله على وجه الخصوص ، أولئك الذين عانوا معاناته ولكنهم لا يتكلمون . يقول علاء وهو ينهي أوراقه:

«الازدواج» قضيتي الشخصية إنها ليست مسئوليّة الدولة أو النظام إنها قدرى ومصيرى . لقد كبّنت الحريات أوقاتا طويلة .. كذلك يفعل أى نظام وأى ثورة ، وأى دولة . ولكن التشوه الذى حدث كان مسئوليّة «المثقف» . إنه يكمن في نكوصه ، وعجزه عن أداء دوره ! أمسكوا بهم»

المتقف من يده التى تؤله ، من لتهازيتة وطموحه المريض ، أو من أماله  
الغامضة بأن يصل إلى تحقق سريع. تعودنا على تزييف دملة الكلام ،  
على قول الشئ ونقيضه. تاجرنا حتى بالإيمان والعقيدة وفقدنا الوعي  
ثم استعندنا... وعدنا نفقده من جديد .»

هذه الأوراق التى كتبت قبل اثنتى عشرة سنة ، تنشر اليوم لأن  
الحاجة إليها ، فيما احسب ، لاتزال قائمة . قد يحتاج الشفاء إلى وقت  
ولكنه أت حتماً ، ثم يتلوه السؤال الكبير «وماذا بعد؟».

إن ما ينتهى إلى الذاكرة لا يصير يقينا ، فما كان صائر إلي كون  
آخر متجدد غير مفتة، وعبير الزمن قلق الأوراق القديمة باصفارها  
الدهش والقادر على الاحتفاظ فى قلب مشاشتها بأسباب الآن . هى  
الباعث للوجد الدافئ وتساؤلات لا تفرغ من النفس الجواله فى الحروف  
المخطوطة على هوامش مواقيت وأت توارىخها ويقت خوافيها ترتجف  
بالحياة الكامنة فى متونها ، ماضية إلى «الآن» الحاضر النافذ فى  
الزمن العابر ، يحمل أسرارها الحية وفيض حصولها فى قلبه.

وتلخذنا أسرائر - أسرار العالم المستعاد - إلى أماكن تشن  
أشياؤها بالكون الضام لها . وتحيلنا شخصياتها إلى أرواح هفت ذات  
مساء أو نهار ، فى سماعات الظل المتدثر بالأسوار والرغبات الفائرة  
للوجود الفرد ، وتحوم فى التيارات الصادرة عن حروف الكوبيا الباهتة  
على هوامش متن عتيق.

خطوط ، مشخبطات ، أحجية ، أوتاد ، نظم ، قصائد ، أوراق ،  
نقوش ، وشم ، رسم ، حروف ، وكلام ، شعر ، حفائر ، ومتون. مفردات  
تكشف عن نبع الذاكرة ومصدر حيوية النص المطروح، كإعادة خلق ،  
لنص قديم مغاير ، تقنية أجاد فيها صاحب المايا المتاهات «بورخيس»  
، ولكن «السرائر» ليست المايا ويجرأة يمكن القول إن «المرايا» ليست  
السرائر ففسح الأشياء واسطورتها عند «بورخيس» تتلصص على  
تاريخيتها ومعق دلالتها الذاتية حيث تبدو وكأنها تفعل لا يفعل بها ،  
والنص القديم الملفز هو ما يحرك البشر وينهب بهم إلى أسفار وعوالم  
ما كانوا يذهبون إليها لولاه، وفي «السرائر» الشخص هو المستدعى  
للنص والفاعل بالشئ، وماتحه القيمة ، وتظل العلاقة مرهونة بالشخصية  
بالإنسان، وتحدد العلاقة لا بفاعليتها المستمرة في الزمن والمتطورة ، بل  
بلحظة تاريخية ، ثرية الدلالة والإيحاء ، عميقة الشعور فائقة الوجد  
لحظة واحدة ولكنها بالية ، لا كتقطة في سلسلة متعاقبة الأحداث ، بل  
كمالة مكتملة ، غير واضحة ، أو مهنددة وتستمر كذلك كحالة واحدة ، لا  
ينبنى عليها ، ولا تتكرر مثل بحشة أولى ، أو شهوة أولى.

ومثل حالة وجد لحظة وجود خالصة الزمن، يكون على النص أن  
يحرى مبررات وجوده، وراثته الخاص . فالحدث لا يمضي إلى أفق ، إلى  
ما بعد بل إلى قلب، جوانية ، مشكلة فنية تحتاج إلى حل، يحقق للنص

قدرته على التماسك والإشباع ، فهل يشحن عناصره بالمعاني ويفوض  
إلى أكوانه الخاصة ، فيفوض ثقلها وعقها تحددها الزمنى ، أن نحيط  
وجودها بفلات الألفاظ ونحيل كيانهما إلى تساؤل محير فنظل تشغلنا؟  
تدلنا «السرائر» إلى سبيلها فتضع عناصرها دوما موضع الإبهام  
والشك المتساوى الاحتمالات، والتساؤل:

«أكل ما كتب فيها رضى باكمال ما؟»

«نظم المكان ١٤»

«إلى أى شىء نظر الآن؟»

«نظم المكان ١١»

«ومع ذلك لا يقوى على إحجام عينيه من النظر إلى ما لا يراه»

«نظم المكان ١٤»

فى دخوله وخروجه من هذا الباب تتجاذبه أمثلة عديدة يعده كل  
منها بدرج أخير يصعده - هو أم من - حاملا الأسماء كلها»

«ملاحظة ٢١»

«عند موته إلى البيت يكون نسيانه راسخا فى داخله ، ربما يتذكر  
لكن شيئا - منذ كم من السنين - يظل منسيا».

«قيد ٥٥»

«صار كل ما يفعله - وإن غمض قربانا مبنولا»

«مغادرة ٥٦»

«تواجهوا : من البادئ» ؟

«صوت ٧٠»

«أكان ظله بين هذه الظلال حينما أشار إلى» ؟

«وريات ٧٣»

«أنتسكتها منذ زمن ؟ - لا أعرف - بذوها ومنتهاها معترجان

دوما».

«وريات ٧٤»

تلك هي سمة أسلوبية تنتهجها «السراثر» ، فذهب بنا إلى رؤية فنية في معظمها - تعتقد أن ليس للنص الأنبي أن يبوح بمكنوناته أو أن يكون سهل المنال ، مكشوفها طبع المعاني ، وإن الملتقى أن يظل حائرا مندهشا ، غير مستطيع الخلاص مما يواجهه ، ذلك النص الذي يرى - كما يعبر من الوجهة الشكلية - أن لايقين - فالشيء هناك ولكنه لا يرى والفعل حاصل ولكن الشك يحيق بحصوله ، ولكنه يرى طي النحو الأقرب لرؤيته أن ليس ثم تحدد ، «كثرت التفاتاته اليوم وفي كل مرة ينتبه على تملية شيء يثق أنه لا يراه»

### «نظم المكان ١٣»

ويتخذ المسألة أحيانا شكل اللعبة الممتعة والسهلة ، فتظل حالة الإبهام والإلغاز طافية على مسطح النص لا تتجاوز التشكيل اللغوي، ومع ذلك فإنها في «السرائر» تبدو مثيرة.

والعنصر الأكثر حضورا في «السرائر» هو الشخصية ، فالإنسان هو مستقر الذاكرة ، ومصدرها ، وهو موطن حالات الوجد ، والجائل في الأزمان ، والعاير بالأماكن ، وهو الأنا المتحركة لذاتها ، وللآخر. الإنسان الحائز لوجوده في وهلة تذكر ، أو مشاهدة ، أو مناجاة ، أو تساؤل ، الإنسان الفرد الساكن الخارج، المفعم الداخل بفشجان علاقته بأشياء العالم، العالم المحدود بحسه، والمعتمد إلى أفق ذاكرته ، والمخطوط على أوراق النقاها.

إن الشخصية تفعل - شعوريا - ذهنيا ، أو نفسيا . إنها المساحة التي تحفل بتلك اللغة ، والأشياء . إنها تقترب من الصوفي الذي يعانى مدارات الاتصال بعالم لا يراه سواء، وجزاؤه التحول من جزء إلى كل ، ولكنها لا تصل إلى قدر اتساع عالم الصوفي الرحب حتى يكاد يشمل الكون بلربابه ، فتقف عند حدود حسها ، ما تراه وتلمسه وتقبضه بين يديها ، وينعكس في لعة إبصارها وتناوش تخوم العامل من حولها ، فلا

تعانى إلا ما يمس ذاتها المفردة ، غير أبهة أو متذكرة لركامات من الأشياء الأخر والهموم المحيطة ربما لم تشغل صاحب «السرائر».

ربما نجحت بعض حالات التحويل الأسطوري للشخصية فى «السرائر» ، ولكنها استقرت فى محاولات أخرى عند أطراف الرسم اللغوى وإن صنع بجمال وإجادة.

وإن كانت الشخصية هى المحور البنائى الأعظم أهمية، فإن اللغة هى العنصر الأكثر حضورا فى نصوص «السرائر» وهى لغة ثرية ووفيرة حازت على أصالة اتصالها بتراتها ، ففنت من مفرداته الكثير ، واستلهمت بعضها من أسرارها .

ولأنه شكلت لحظات ، ولم تذهب إلى التعبير السردى المستلبد زمنيا ، جاء إيقاعها تهريديا ، ربما ليس تام السلاسة ولكنه الأنسب لحالاتها وموضوعاتها تلك الومضات المبهرة، فراوت بين جمل السرد المتبوعة بجمل تساؤلية: «أعادت له الأشعة المتسرية من الشباك طباشير ابنه وقد شغل به أجزاء كبيرة من حوائط البيت . متى حدث هذا ؟

### «عواقب» ٣٠

وكذا التساؤل المتبوع بسرد يشويه الشك ، فتساؤل ، فتذكر ، فمناجاة ، أساليب متعددة لبناء الجملة تراوح فى الفقرة الواحدة، وعلى

طول النص ، وهو أسلوب يوافق تماما حالة التردد والشك والإبهام التي تسعى «السرائر» إلى إرسالها الملتقى.

وربما عبر هذا عن رؤية فنية - حيث الهم الأكبر في «السرائر» حرفي يعكس انشغالا بقيم الكتابة وطبيعة النص الجديد - وإن عبرت بالطبع عن انشغال ما بالعالم وموقف منه وإن بدا هذا الأخير خافت الضوء ، وهامشيا .

ويجىء التراث في «السرائر» بشكل متميز وحيد وإن كان محدود المرجعية إلى جانب بسيط من جنبات الكون التراثي المتراعى الأطراف، وتتناص «السرائر» مع الكتابات التراثية، لا عن طريق استعارة تراكيب بعينها ، ولا باستلها موضوعاتها بل باستعارة مفرداتها وإعادة غزلها لتدخل بعد ذلك في نسج يختم بقوة الحالة السائدة في النص ، فتحقق للمفردات بذلك وجودا جديدا ومعاصرا لم يحلنا مباشرة إلى أصولها القيمة بل جعلنا نستقبلها بالشكل الذي قدمت النصوص لنا ، وأول ما نراه من ذلك هو عناوين النصوص ، بدءا من عنوان الكتاب نفسه «السرائر» بالإضافة إلى المفردات الصوفية الطابع والمشغولة بدقة في النص المعاصر ، فجاءت مثيرة للشجن ومضيئة لعناصر النص ثقلا في تجليها ، ومقا في وجودها .

وعن بنية النص في «السرائر» فإنه يتبع منهجا يعبر عنه بشكل واضح ومباشر ذلك المقتطف الذي يجيء في بداية الكتاب «قيل في الوشم إن كانت الصورة ثابتة الهيئة قائمة الشكل حرم وإن قطعت الرأس وتفرقت الأجزاء جاز» ورغم الدلالة النيتية للمقتطف فقد استفادت منه «السرائر» على نحو فني وأدبي ، وهو ما سبق وعبرنا عنه حين تحدثنا عن الرؤية في «السرائر» ، وهو نفس المنهج الذي اتبعت اللغة في بنائها وهو ما يخالف الرأي التقليدي الذي ينظر إلى النص كخط واحد متصل الأجزاء ، تؤدي كل جملة فيه إلى ما بعدها بحسب منطق التتابع الزمني.

أما هنا فالنص مجموعة من الوحدات البنائية الصغرى تترابط معا بحسب الحالة الوجودية أو الشعورية أو النفسية السائدة أو هذا على الأقل ما حاولت «السرائر» فعله ، وإن جئنا في بعض النصوص إلى وضع هيكل حدسي ثابت تتناقل عليه الفقرات اللغوية بأنماطها المتغيرة كما في «ملاقة» و «هوى» و «ريقات».

وتلك تقنية التصوير التجريدي والموسيقى المرتجلة الحادثة من هوى عابر ، وهو الأقرب إلى حالات النكوى المارقة في الدهن في لحظة حادة موجعة أو مبهجة . تلك اللحظات التي تقتضيها «السرائر» وتحطها برفق حية في نصوصها .

ولعل من مميزات قصص «السراير» تلك النهايات الجميلة لمعظمها  
فمثل هذه الكتابة تعطي غالبا إحساسا بالدوران ، إنها تبدأ وتستمر  
لتصل إلى بدايتها مجددا ، ولكننا هنا نجد نهايات لا تعود بنا إلى  
البداية الخالصة لكن بل توحى ببداية جديدة وإن لم تكن منفصلة عما  
صار.

«أبدأ في المسير وأنا أسمع صرير الأبواب وهي تفتح ، واجد الرقعة  
بقطعها تحاول إكمال اللعبة» «وريات ٧٦»

«وجوه لا تنتهي تومي إلى الشعري المنفلت» «نداء ٨١»

«وريش التبت الوانه يكاد أن يتطاير فوق صدره» «قيد ٥٦»

هي كتابة جديدة مثيرة ، وربما شغفت بالشكل أكثر ، وربما لا ،  
ولكنها استطاعت أن تتجزأ نصا يتسم بكونه جماليا ، يحرص على  
تحقيق قيم الفن ، فن القص ، في بساطة ورقة.

لعل ما سيجي بعد يكون أقدر على استيفاء مناطق الوهن  
البسيطة، مساعدا بها إلى مدارج شنية أعلى.

## مشتق من الجيل الضائع

كتب هذا الفصل قبل أن يدخل غالى شكرى فى أزمتة الصحبة الأخيرة بسنوات قليلة. وقد بقى أشهراً منسياً من أصدقائه وزملائه، الذين أخذ بعضهم يتطلع إلى احتلال مكانه فى «الأهرام» مجلة «القاهرة». وتقلصت علاقاته الإنسانية حتى انحصرت فى أسرته الصغيرة.

غالى شكرى ناقد أدبى وفير الانتاج، ومع انه لامس السياسة أحيانا، واكتوى بنارها أحيانا أخرى، فصفة الناقد الأدبى كانت دائما هى الصفة الغالبة عليه. وقد اتجه منذ شبابه الباكر إلى الكتابة فى الصحف، وتآليف الكتب، مقتديا على ما يبدو بالعلم الذى كان أقوى رجال النهضة تأثيرا فى فكره وشخصيته ، سلامة موسى، ولكنه تطلع، بعد أن رسخت قلمه فى الكتابة، إلى لقب اكاديمى فأصبح يكتورا وهو الذى كان قبلها ومازال بعدها يستريب فى كل ما يوصف بالاكاديمية.

هذه بعض المتناقضات فى سيرة غالى الأدبية، مع أنه كاتب ذو قوام فكرى واضح يمتد من أوائل ما كتب إلى أحدث ما كتب ، فهل هى تناقضات ظاهرية إذن؟ الغريب انها ليست كذلك، فهناك من التناقضات ما يكاد يستحيل الجمع بينها، حتى ليوشك المرء أن يصوغ لها تعبيراً يناسب هذا التناقض، وهو انها تناقضات جوهرية لا تمس الجوهرها ذلك

أن كل ما لدى غالى من تناقض لم يرجعه إلى عصره، الذى ظل يضغط بثقله القادح على فكره، فيبرز فيه من التوتوات ما يكاد يظلب على شكله العام، يضاف إلى ذلك أن اختياره للعمل فى وسائل الإعلام الجماهيرية، بدلا من الاعتزال النسبى فى صمتة التدريس أو العكوف على الأدب الخالص، قد جعله مكشوفاً لمؤثرات العصر - تلك المؤثرات التى لم ينج منها كبير ولا صغير - وهو بعد ناشئ طرى العود.

لقد كان ميلاده الألبى مصاحبا - على وجه التقريب - لهركة ٢٣ يوليو، وما حدث لمصر والعالم العربى منذ ٢٣ شئء باهظ قصف أعمار الكثيرين وترك الباقين حيارى يتخبطون كالفرقى وسط تيار عكر اختلطت فيه الأحداث السياسية العاصفة، القادمة من الخارج أو التابعة من الداخل، بالتغيرات الاجتماعية التى قلبت موازين القيم ومعايير الأخلاق بنفصاف النظريات التى تصارعت حتى التفت أو انبثقت كالنبات الشيطانى من بنور كامنة فى الصحراء وأصبح السؤال اليوم: ما مسئولية «الثقف» عما حدث، وما واجبه فى الحاضر والمستقبل؟

هذا السؤال الذى يطفو على السطح أحيانا، ويختفى أخرى، جدير - فى نظرى - بالا يترك دون حل جزئى، بكلمة «ثقافة» نفسها لم تعرف قبل الحقبة التى نتحدث عنها، بعكس كلمة «ثقافة» التى يقول البعض إن

أول من استخدمها بمدلولها الحديث كان محمود عزمى ويقول آخرون إنه سلامة موسى. فـ «المتقف» مثل «العامل والفلاح».. أصبح لها مفهوم سياسى، حتى كاد هذا المفهوم يغلب على مفهوم «الثقافة» نفسها.. المتقف إذن منذ ٢٢ يولييه، له «نور سياسى فى النظام، سوا أقام بهذا النور المقسوم له، أم حاول الخروج عليه، وطبقا لهذا المفهوم السياسى تكلم كاتب السلطة عن «أزمة المثقفين»، و«سلبية المثقفين».

السؤال المطروح إذن حول مسئولية المثقف اليوم سؤال مشروع بل ضرورى بل ملح، فقد كان عليه ان يتعامل، لمدة طويلة جدا، مع سلطة سياسية لا تستمع إليه ولا تتركه فى حاله، وأصبح اليوم وقد خفت يد السلطة عنه وظهر الشعور بالحاجة الى تقييم العهد السابق، أو العهد السابق ومحاولة استشراف المستقبل.. قادرا على ان يكشف بنفسه «النور» الذى يمكنه القيام به، وأول خطوة نحو هذا الاكتشاف هى ان يعيد النظر فى فكرته من نفسه: ما هو «المتقف» وما علاقته بالسلطة على المستوى النظرى العام؟. إننا نظلم حركة ٢٢ يولييه والنظام الذى جاءت به أو ندينها أكثر من حقهما حين نتصور أنها جاءت بشيء جديد حين أصمرت على أن يكون «المتقف» بوقا للنظام، فلقد كان وضع المثقف التابع مبدأ مقررأ فى الستالينية، وكامنا فى الماركسية نفسها (فضلا عن كونه بديهية من بديهيات السياسة فى الدولة الفاشية).

وكان المثقفون اليساريون في مصر، قبل ٢٣ يولييه، مستعدين لأن يردنوا، بنوع من المازوخية أو تحضير الذات، أن الكتب والثقافة ستموت، تفسد الوعي الطبقي، ولكي يكونوا منطقيين مع أنفسهم كانوا يصفون هذه الثقافة المكروهة بالبورجوازية، متناسين أن هذه الثقافة البورجوازية وما سبقها (وهو بالطبع أموا منها) تشكل القسم الأكبر من ثقافتهم. وأنها كانت تسمى في يوم من الايام ثقافة إنسانية.

لذلك لم يكن من الصعب أن يخضع المثقفون المصريون أنفسهم في خدمة نظام ٢٣ يولييه، وإن يعانون كل ما عاناه النظام من نكبات، رغم أنه لم يأمنهم قط، بل زج بمعظمهم في السجون والمعتقلات.

لقد كانوا «مجموعة» حاضرة دائما يمكن أن يعلق عليها النظام أخطائه، فإذا كان الخطأ أفدح من أن يزاح بهذا التفسير الساذج، فقد كان المثقفون اليساريون مستعدين أن ينهضوا بمهمة الدفاع، مشيرين بأصابع الاتهام إلى الرجعية التي اندست في صفوف الثورة. وإلا فليبكروا مع الثورة على المجد الضائع.

المثقف المصري كان دائما ميالا نحو اليسار لأن اليسار يعني التغيير، والتغيير يعني الأمل في المستقبل، ولكن هذا المثقف اليساري لم يكن أجهلهم، بعد ٢٣ يولييه، إلا أحد موقفين: الموقف السلبي المحض، بكل ما ينطوي عليه من مرارة الشعور بالمعجز أو قبح الشعور بالشماتة

فى هزائم «الثورة» وهى فى النهاية هزائم الوطن، أو الموقف المهادن الملاين، الذى يعرب عن نفسه فقط فى حدود ما تقبله السلطة السياسية، ويتطوع أحياناً، حين يلوح له خطر أو منفعة فيؤيد أو يمدح، ومع أنه قد «يتخصص» فى الكتابة عن الألب أو الشمر أو الفن، ويتناسى أنه مواطن مصرى قبل أن يكون أديباً أو ناقداً، فقلما يسلم من تهمة تزرقه، أو شك يعذبه، ولكن التفسير الستالينى لنور المثقف أمدّه ببعض الهدوء، إذ عاش فى وهم أنه يناضل ويبدع ثقافة جديدة، حين كان فى الواقع يهرر و- أحياناً - يزيّف.

هل يستطيع المثقف اليسارى المصرى، وقد تغيرت الظروف أن يغير فكرته عن نفسه؟ هل يستطيع أن يبرأ من مازوكيته؟ أم يظل واقفاً ييكنى على أطلال «الدولة التقدمية» التى كانت - إلى حد كبير - وهماً منعه لنفسه، حين كانت تنقسم له وتجلسه على حجرها، فيخيل إليه أنه سوف يقودها، وينسى أنها تستطيع فى أى لحظة أن «تشيله» وتنتكته، كما فعلت من قبل.

إلى حين أتناول بعض أعمال غالى شكرى الحديثة نسبياً، أستطيع أن أثبت معك أيها القارئ بعضاً من جوانب «أزمة الضمير» لدى فريق من المثقفين اليساريين، وفيما من انعكاساتها على فهمهم لواقعنا الاجتماعى الراهن، وهو - لاشك - جزء من المناخ الفكرى الذى يتأثر به

الجميع - ولا شك ان «الواقع الاجتماعى الراهن» مشغول بقضايا جديدة، لا تبولها علاقة قوية بموقف جيلين من المثقفين من نظام ٢٢ يولييه، الذى أصبح الآن تاريخاً، وفى مقدمة هذه القضايا أن هناك شمولية جديدة تطرح الآن باسم الدين، ويخطئ المثقفون جميعاً - على اختلاف مواقعهم وألوانهم - أن تكون بداية لحن رهيبه تصيب - فيما تصيب - الدين نفسه.. وقد لا نحتاج ان نذكر بأن هذه المشكلات الجديدة إنما ولدت من رحم الماضى القريب، ولكننا يجب أن نتذكر أيضاً أن الاربعين سنة الماضية التى جعلت لاسم الثقف تعريفاً سياسياً بالدرجة الأولى، قد ثبتت فى شخصيته مواقف تجعله - وهو المرجع الوحيد الذى يمكن ان يفرغ إليه الوطن للتغلب على مشكلته الراهنة الكبرى، وهى ذات أساس فكرى - عاجزاً عن ان يفكر فيها تفكيراً واضحاً مستقلاً، ويتخذ منها موقفاً شجاعاً مسئولاً .

سأستشهد فى هذا المقال بكتابين: «ثقافتنا بين نعم ولا» وقد ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢ (فى بيروت) وأعيد طبعه سنة ١٩٨٤ فى تونس (مع كلمة جديدة) ثم صدرت طبعته الثالثة عن «الهيئة العامة لقصور الثقافة» سنة ١٩٩١. والكتاب - وهو مجموعة مقالات نشرت فى الصحف والمجلات فى مناسبات مختلفة - يمثل فى مجمله «سنوات المراجعة» التى أعقبت هزيمة ٦٧، والتى حاول النظام نفسه أن يشارك

فيها، ومع أن عنوانه «ثقافتنا» فهو يتناول الثقافة من زاوية المثقفين ، مثقفى الستينيات على الخصوص وهم الجيل الذى يحب غالى أن يتحدث باسمه، والذى وقف أمام «الثورة» حائراً بين نعم ولا.

أما الكتاب الثانى: «أقواس الهزيمة: وعى النخبة بين المعرفة والسلطة» فقد كتبت مقالاته كلها أو معظمها، فى مناخ مختلف، كتبت فى الثمانينات بعد غزو بيروت، وكان غالى يعيش ويعمل فيها، وربما كان بعضها قد كتب فى باريس، وكان الكاتب مشغولاً بمراجعة أكثر راسيكلالية، وإن كانت مطعمة بأفكار مختلفة كل الاختلاف عن الأفكار الماركسية التى يصدر عنها عادة.

وقد قلت فى صدر هذا المقال إن لغالى شكرى الناقد الأدبى قواماً فكرياً يمتد فى جميع ما كتب، وهذا القوام يضمن له مكاناً مستقراً فى قبيلة النقاد رغم اهتماماته السياسية الواضحة، فغالى يؤكد فى أكثر من مناسبة استقبال الأناب على التجاوز تجاوز الظروف الزمنية والمكاتبه تتألف منها خامات العمل الأدبى، وهذا القول يستلزم الإقرار بذاتية الإبداع الأدبى . ولكنه حين يحاول التأريخ للفكر، والمضمون الفكرى للأناب ذو أهمية كبيرة فى نظره... يبتعد قليلاً أو كثيراً عن هذه المبادئ اعتماداً على أن الانتاج الفكرى لا يمكن أن يوجد بدون حوار، وأكثر من ذلك أن «التنظيمات» التى شغلت المساحة الكبرى من

النشاط الثقافي في الستينيات، ولا تزال متشبثة بمواقعها حتى الآن، تشغل جانبا كبيرا من اهتمامه ، بحيث تغطي على الابداع الشخصي، الذي يقلب أن تكون نقطة ارتكازه في الأدب والفن، ولكنه قد يمتد - وينبغي أن يمتد - حتى يشمل السلوك العملي أيضا .

يقول غالى شكرى في مقال عنوانه: «نحن جيل ضائع» نشر في مجلة الطليعة «سبتمبر ٦٩» تعليقا على شهادات جمعتها المجلة من عدد من الأبناء الشبان: إن تسلسل الثقافة عبر الأجيال (يقدر غالى الجيل بعشر سنوات، ويتعسف في التقدير حتى يفرق التواريخ ويصمى هذا التسلسل المشترى قانونا)، قد انقطع بالنسبة لجيل الستينيات، ويعلل ذلك بأحداث في أمريكا مثل المكارثية، وحرب فيتنام، وأخرى في المعسكر الشرقي أبرزها النزاع بين روسيا والصين، أما الذي كان يجري في مصر فليس هناك إلا إشارة عابرة عنه، جاءت في معرض دفاع مذهب عن الأجيال السابقة التي هاجمها بعض الكتاب الشبان هجومًا عنيفا (ولكن مع التسليم بقهم عجزوا عن تسليم الرسالة إلى الجيل التالي كما كان يقضى القانون) فهذا الجيل، من ليبراليين واشتراكيين، لم تتجاوز أحلامه مع واقع حركة يوايو بل ارتبطت وتناقضت في أحيان كثيرة وقد خلق هذا الواقع من أعظم أبناء الأجيال الماضية منقسمين على أنفسهم بين لا ونعم.

أما جيل الستينات فيتحدث عنه - أو باسمه - غالى موهما كلامه باقتباسات من شهادات أولئك الشبان (وهو ما يجعل مقالته هذا قيمة خاصة) إذ أنه يعبر عن رؤية مشتركة، وإن كان من الواجب أن نحسب حسابا لقيود النشر في مجلة يهيمن عليها «الاتحاد الاشتراكي» : «وكان من الطبيعي ألا يتلفف الجيل الجديد حلما من أحلامه، وبخاصة أن سقوط المدن الفاضلة أمام عينيه وفوق رأسه دفعه إلى الشك في أن يكون هناك حلم جديد باستيطان الرؤوس ثم: «ويعنى هذا الجيل وهيا حزينا يتقرب القلب أن ضياعه يختلف في الكثير عما يبدو على الأجيال المعاصرة في أوروبا وأمريكا من ضياع، ذلك أن ضياعهم هناك ولید حضارة متقدمة تتجاوز نفسها على الدوام بحيث إنه يمكن أن يكون حامل خصوبة ونماء. أما ضياع جيلنا فهو ولید حضارة متخلفة تنعكس أميالا كلما تقدمت خطوة، بحيث إن الأمل شبه مفقود في أن يؤثر هذا الضياع تأثيرا عميقا يحرث الأرض ويخصبها».

ويعترف غالى للجيل المصري السابق على جيله بأنه «أفضل الأجيال»، لأنه مد يده للشبان بمنع التفرغ (ولا أرى على كل حال إن كانت هذه المنع قرارا سياسيا أم تنظيميا، ابتكره المثقفون الكبار من تلقاء أنفسهم) أما «الرؤيا» التي يمكن أن يتسلح بها الجيل الجديد لمواجهة، واقعها فليس في وضع الجيل السابق أن يقدمها (هذا الجيل

الذي كان خطيئته التراجيدية أنه تمزق بين لا ونعم). وهذا، في نظر غالي، دليل دامغ على انقطاع الحوار بين الجيلين، كما انقطع الحوار بين الجيل الجديد والواقع. «وبين انقطاع الحوار هنا وانقطاعه هناك يضع جيلنا ضياعاً متساوياً فادح الثمن. وربما كان ذلك سر تعاسته.. وعظمته».

هذا هو الكلام الذي «يثقب القلب» حقاً. وإن المرء ليسأل نفسه: ألم يكن الصمت أولى من مثل هذا الكلام؟ ما معنى هذه العظمة الكاذبة التي تصدر عن إشفاق مريض على الذات؟ لقد نال كلا الجيلين حظه وألمها من العظمة التراجيدية المتساوية، وانقطع الحوار فلنسحب الملاءة على رؤوسنا ولنمت في هدوء. ولتكن آخر نكسرة تراود أحلامنا من ذكريات هذه الدنيا، إن السلطة السياسية سمحت لفريق منا أن يجلس فريقاً آخر على حجرها، ويضع في فمه بزازة التفريغ، وانطرد أي حلم مزعج، حين بصقت السلطة في عيوننا، أو صفقتنا على وجوهنا، لمجرد أننا - ولسنا إلا أطفالاً - تبولنا على حجرها من شدة السرور.

إنما نحن ننس ولكننا لا نموت، ولا يزال في «ثقافتنا بين نعم ولا» (لاحظ الفرق، فهذا الجيل يقول نعم ولا، يعكس الجيل السابق الذي يقول لا ونعم!) لا يزال هناك كلام كثير عن المؤسسات الثقافية، المثارة الخالدة، التي لا تريد أن تتزحزح، للدولة على الثقافة، ولا يزال هناك

إيمان ساذج بأن البيروقراطية يمكن أن ترعى أدبا، أو حتى تصنع أدبا. وبين نعم ولا يقول غالى شكرى فى مقال واحد:

«كانت الظاهرة الإيجابية الثانية هى قيام المؤسسات الثقافية المتطورة كالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ووزارة الثقافة والمعاهد الفنية المختلفة والقطاع العام فى النشر والمسرح والسينما».

وبعد صفحتين: وكانت الظاهرة السلبية الرابعة هى شيوع التحلل فى القيم بين المثقفين. ففى ظل غياب التنظيمات الفكرية المستقلة تحل مكانها (الشلل) للمصلحية الموقوتة. وعندما يظهر الإلزام يختفى الإلتزام، ومن ثم تمطر السماء رشايها المقتنعة مرتين: الأولى هى (الأمان الشخصى) فما أن يهرب الفكر من النافذة حتى يعتلر الخوف ويخرج من الباب ، والثانية هى المكافآت المرموقة من الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما، والمرقيات اللامعة من المراكز القيادية فى مؤسسات الثقافة والإعلام، وتذاكر السفر المريح إلى جميع أنحاء العالم، وجوائز التفوق والتقدير والتشجيع، وامتيازات الاستقبال والإرسال وإرهاق السهر إلى بزوغ الخيط الأول من ضوء الفجر».

أظننا فى حاجة إلى قليل من الجرأة لكى نقرر أن مجتمعاتنا العربية لم يطرأ عليها أى تغيير جوهري منذ أكثر من ألف سنة، ولكننا قد نكون

فى حاجة إلى جرأة أكبر لكى نقرر بنهية أخرى لازمة عن هذه المدة عن إعادة تفسير تراثنا وهو ما كان يحدث مرة بعد مرة خلال القرون المجيدة الأولى من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وما تحاول أن تنهض به مختلف الحركات الإسلامية الآن، بطريقة يغلب عليها الخطأ والاندفاع فى غياب التفسيرات العلمية النزيهة . وأخيرا فإن أدبنا ونقائنا فى حاجة إلى أن يستجمعوا كل شجاعته لمواجهوا أنفسهم بحقيقة أن الألب والنقد الألبى ليست لهما إلا قيمة هامشية فى حياة أمتنا فى الوقت الحاضر، لأن الفواء الفكرى الذى نعيش فيه، عرضة لكل العواصف التى تهب علينا من مناطق «الضغط العالى» كرياح إبريل الموسمية، تحمل إلينا مرة رمالا تكاد تتعدم معها الرؤية، ومرة أخرى قطرات من المطر لا تبلى الصدى - مثل هذا المناخ الفكرى لا يساعد على نمو أدب صحيح أو نقد صحيح.

إن خيرة نقائنا يتحاولون - فى غياب المصلحين الدينيين الحقيقيين والفلاسفة الحقيقيين - إلى مؤرخى حضارة بشكل من الأشكال، وقد كان لانتشار الفكر الماركسى منذ أواخر الأربعينيات أثر فى هذا، ويبدو منذ كتابات غالى شكرى فى الستينات وهى الفترة التى عكف فيها على عدد من الدراسات نوات الموضوع الواحد أو المترابط - أنه يقرن بين المستوى الفنى والمستوى الحضارى، كما يقرن بين التيار الفنى والموقف

الفكرى، ويضاف إلى ذلك حساسية خاصة بدور «الجيل» - أو جيله هو بالذات - فى تطور الثقافة. فليس فى الأجيال التى تعاقبت بين عصر محمد على وثورة ٢٣ يوليو سوى جيلين يستحقان منه بعض الاهتمام: أولهما الجيل الذى ظهر بثورته التجديدية فى الفكر والشعر فى أوائل هذا القرن - جيل طه حسين وحساس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى ومن إليهم - ولكن هذه الثورة أجهضت خلال مدة لا تتجاوز عشرين سنة، والجيل الثانى هو ذلك الجيل الذى فاجأته ثورة ٢٣ يولييه وهو فى قمة نضجه - جيل محمد منور ولويس عوض ونجيب محفوظ - وكان هذا الجيل يحلم بالحرية والاشتراكية.

فسبقت الثورة أحلامه ولم تتح له مجالاً للمشاركة فى تحقيقها فوقع فى الاضطراب والحيرة، أما الجيل الذى اكتمل نضجه فى ظل ثورة ٢٣ يولييه وشارك بمجهوده كله فى تشكيل ثقافة جديدة تلائم مطامح العصر الجديد - رغم أن «الثورة المضادة» كانت هناك فى قلب الثورة بنفسها تبيت له الغدر والانتقام ، أما هذا الجيل «جيلنا» فتقع على عاتقه المهمة الكبرى ، مهمة اجتياز مرحلة فاصلة فى تاريخ الألب ، كما أن العصر نفسه يشهد معركة فاصلة ، معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ .

هذه هى نظرة غالى إلى العلاقة المتطورة بين الواقع السياسى والاجتماعى من ناحية وبين النشاط الثقافى والأدبى من ناحية أخرى، ممثلين فى الأجيال المتعاقبة من الأدياء ، وهى نظرة تمتد من أقدم

كتاباتة إلى أحدثها ، ولا يكاد يختلف التعبير عنها (وقد التزمت في هذا التلخيص بعباراته ذاتها غالبا) . واهتمام الناقد الأديب بأن يؤسس نقده على نظرة ما - حتى ولو كانت مرتجلة - إلى الأوضاع الحضارية المعاصرة اهتمام طبيعي كما سبق القول. وما دام طبيعيا فهو مشروع إلا أن الناقد يجب أن يحترس من شيئين : الإسراف في تعميم الأحكام، والمبالغة في تقدير أثر العوامل الحضارية في تشكيل الأدب ، أو أثر الأدب في تشكيل الحضارة ، وإذا اعتبرنا إشارة غالى المتكررة إلى أن «هناك استثناءات» محاولة للتخفيف من بعض التعميمات الكاسحة ، فإن الخطوط الفاصلة التي يضعها بين الأجيال والمراحل ليس لها في الغالب ما يبررها ، وإسقاط اسمي على محمود طه ومحمود حسن إسماعيل - مثلا - من الشعر الحديث ، رغم تأثيرهما المعترف به في شعراء «جيله» - تشويه لتاريخ الأدب .

ولا يرى غالى من العوامل الحضارية إلا القشرة الظاهرة ، ولذلك فهو بارع في إبراز المتناقضات ، كالتناقض بين التقاليد الاجتماعية البالية واقتناء أشد أصوات الحضارة الحديثة ترفا ، وهذا تناقض يمكن أن يثير الضحك حين ننظر إليه من الخارج ، ولكن الشخص الذي يمارسه لا يكاد يشعر به ، في حين أن العوامل الحضارية الأعمق ، كالمعتقدات والممارسات الشعبية ، يمكن أن تصطبغ اصطداما متساويا

ومروءاً بالأشكال الحضارية الخارجية بما تحمله من دلالات مناقضة ،  
والأدب الجدير بهذا الاسم فى عنايته بالأعماق دون الظواهر . قلما  
يسهل استقطابه فى أدب تقمى وأدب رجعى . هل كان شكسبير رجعياً  
كما يقول سلامة موسى أم كان تقمياً كما تقول طائفة من النقاد  
السوفيت وهل كان بلزاك (حسب المثل المشهور عن كارل ماركس)  
رجعياً كما صرح عن معتقداته أن تقمياً كما يدل لانه ؟ الأدب الجدير  
بهذا الاسم ينشأ عن وعى ما ، يخلق وعياً آخر جديداً . هكذا تصنع  
الحضارة الأدب ، ويصنع الأدب الحضارة ووراء ذلك معان خالدة  
نسميها تارة الحقائق الفنية وتارة القيم الإنسانية . هذه المعانى التى  
تجعلنا نشعر أن الشاعر المصرى أو البابلى القديم يكملنا بلغتنا .

ولكن غالى يختزل قيمة الأدب فى دوره الحضارى ، ويختزل قيمة  
الحضارة فى التقدم التاريخى ، ويختزل قيمة الحضارة المعاصرة فى  
الحضارة الغربية ويتعامل مع هذه الفروض على أنها مسلمات ، وبناء  
على ذلك تنحصر قيمة الأدب العربى الحديث ، وقيمة كل أدب على  
جدة ، فى الخطوات التى يخطوها نحو الاقتراب من «نرة الحضارة  
المعاصرة فى أوربا» وصحيح أنه لا يستريح إلى موقف من يسميهم ،  
فى تصنيفاته الصارمة ، «أبناء مدرسة التجاوز والتخطئ» - شعرنا  
الحديث إلى أين من ؟ ٢٧ - الذين يذهبون فى حركة رد الفعل ضد

السلفيين الجدد إلى محاولة النويان في أعلى مستوي حضارى بلغه العالم المعاصر ، هرويا من مرحلة التخلّف المرير التي نهتاها نحن ويعلم معنا القيادة الثورية إلى أولئك الذين اختاروا الطريق الصعب ، طريق « المعيشة الحارة والعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التي تجتاها » سعيا للانضمام إلى ركب الحضارة الحديثة بنون نويان ولا تبعية ، وصحيح أن هذا الرعيل الأول من الأدباء والشعراء الثوريين المعاصرين يمكن أن يعدوا امتدادا - رغم الفجوة الكبيرة المظلمة التي تفصل بينهم - لمحاولة جيل الرواد الثورية لأن تلقى عن كواهلنا عوائق الوجه السالب في التراث ، وتوجه إلى حضارتنا في تكاملها الحي العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين نروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوربا (شعرنا الحديث إلى أين ، ص ٢٠) أو «المزاوجة الحية العميقة بين رؤيتنا المتخلفة والرؤية الغربية المتقدمة» (صراع الأجيال في الأدب المعاصر ، ص ٨٢) . وصحيح أيضا أننا لن نكون ملصقين إذا زعمنا أنه تخطى في الثمانينات عن هذه الأفكار التي ردها كثيرا في الستينيات ، ولكننا لا ننظم إذا قلنا إن الأمل المشرق في تحديث الأدب ، أثناء مرحلة «المد الثوري» رغم كل ما شابها ، وهو أمل امتد بشيء من الرضا إلى بعض منجزات جيل الرواد ، وأمكنه أن يقبل الواقعية الاشتراكية إلى جانب الرمزية

والأسطورية على أنها جميعا «حداثة» ، قد استحال في مرحلة الهزيمة والضياع إلى تسليم - يكاد يكون راضيا - بانحلال جميع الرؤى الواضحة ، وقبول - يكاد يكون مرحبا - لما يسميه «الرؤى في الظلام» ، «ظلام» اللا يقين والشك والسلب والنفور . وأصبحت الواقعية الاشتراكية «حداثة» بالمعنى الزمني فقط ، والقادة الثوريون للحركة الحديثة في تجديد الشعر - فضلا عن أسلافهم الرواد - أصحاب «رؤية جاهزة» ، وبما أن كل الرؤى الجاهزة مرفوضة فهم كذلك مرفوضون . أما الأسلاف الحقيقيون للحداثة الجديدة فهم فئة من الكتاب والفنانين السرياليين تجمعوا في القاهرة في أوائل الأربعينيات ، وكان بعضهم يكتبون بالفرنسية ، ومن هؤلاء من هاجر بالفعل إلى فرنسا ونال فيها بعض الشهرة ككاتب فرنسي .

ذلك بأن هذا الجيل الضائع المهزوم - وقد أصبح أقطابه اليوم في خمسينياتهم ، ولكنهم ينعمون بشباب دائم لأنهم أثمروا بعدهم جيلا تنفس منذ صغره نثن الضياع والهزيمة - هذا الجيل الضائع والجيل الضائع الآخر الذي يسحبه في يده قد تبين لهما أن الأجيال السابقة جميعها كذبت عليهن كذبة مجرمة حين صورت لهما السقوط على أنه نهضة . إن موقف الرفض المطلق لكل ما هو قائم يمكن أن يكون بناء فقط عندما يقترن بالبحث عن ركيزة أخرى للمستقبل . إن غالى يبدو

محسرا على تجاوز السقوط حين يبحث في أسسه المعرفية ويحاول إصلاحها . فمن الأخطاء التي ارتكبتها النخبة المثقفة : الانعزال بين النخبة والقاعدة ، وهذا صحيح أيضا ، بل إنه يزداد كل يوم ، بقدر ازدياد الأمية الثقافية بينما يحلم الكتاب والشعراء بأن ينطلقوا نحو العالمية ! ومنها كذلك ما يسميه غالى «الانقطاع فى التراكم المعرفى» وهو صحيح أيضا رغم التناقض فى التسمية ، فالانقطاع المعرفى شئ والتراكم المعرفى شئ آخر . ولكن المعنى المفهوم من السياق هو أننا لا نملك تراثا من الفكر المتحرر ، أو نملك هذا التراث ولكننا لا نصوبه ولا نبني عليه .

بينما نجد غالى قادرا على الإشارة إلى المسئوليات التى يجب أن تنهض بها الأجيال الجديدة حتى تتجاوز «السقوط» (بالمناسبة: لا يوجد شئ مفزع ، بل ولا شئ جديد فى الحقيقة ، فى القول بأن معادلة النهضة تتضمن السقوط ، فهذا ليس إلا تطبيقا عابثا لمبدأ جدلى قديم!) بينما نجد هذه المسئوليات واضحة محددة تطرح أمام كل «فرد» مثقف واجبات معينة - فى مجال الفكر - باعتبارها ركائز للمستقبل ، إذا بنا نجد «الأدب» بمعزل عن ذلك ، يجرى فى أعقاب الحداثة الغربية، كأنما انقطعت الصلة بينه وبين الفكر ، وأصبح من حقه وحده أن يثلث بـ  
بمضغ الضياع والهزيمة !

فى «أقواس الهزيمة» يحاول غالى تحديد موقع «الحدث» زمانا ومكانا - ممهدا الطريق بذلك لمعرفة مدلولها ، أو أعم خصائصها (بملولة عناق المستحيل) - وهى الفقرة الرابعة من الفصل الأول «نحو مصطلح اجتماعى للمعرفة العربية» . فيبدأ تقرير أنها « ولدت بين انقراض الحرب العالمية الأولى وإرهاصات الحرب العالمية الثانية (وهذا ميلاد متأخر جدا ، ولا يتفق وما يقوله غالى نفسه من أن الشعر الغربى عرف «الرؤية الحديثة» منذ رامبو : ١٨٥٤ - ١٨٩١ ، ولكن التحديد بحرين عالميتين سيفيده فيما بعد عندما يتحدث عن «الحدث العربى») احتجاجا على تدهور قيم الحرية والتتوير التى كانت عنوانا على نهوض البورجوازية الغربية على مدى قرون عدة ، ولكنها انتهت بالهيمنة السياسية ، والحرب فى أعقابها ، من ناحية ، وسيطرة الآلة من ناحية أخرى ، بحيث أصبح الإنسان مغتريا أمام المجتمع وأمام الطبيعة . ثم يتسائل بعد هذا التحديد الزمانى أين تقع الحدث جغرافيا ؟ ويجب «طالما أن الحربين كانتا (كونينين) وطالما أن انعكاساتها الفكرية والوجدانية لم تقتصر على الأطراف المتحاربة بل شملت العالم كله ، فإن الحدث (رؤية كونية) لا الغربى وحده ، ولكنها تنعكس - كالألة والاستعمار والأفكار - على كل مجتمع فى الدنيا بشكل (قومى) مختلف

ومع أن غالى يحب أن يحتاط لنفسه ، بعد كل تعميم كاسح ، بقيد أو استثناء ، فإن هذا «الشكل القومى المختلف» لا يمكنه أن يجيب عن تساؤلاتنا التى تجعلنا نتوقف بعد كل كلمة فى تقريره . فلندع التحديد الزمنى المفتعل بحريين «كونيتين» ولننظر إلى التطور الاجتماعى الشامل والعميق الذى يحسب بالقرون . إذا كانت الحداثة فى موطنها الأصلي - أو «بلد المصدر» بلغة التجارة ! - احتجاجا على تنهوى قيم الحرية والتحرير التى كانت عنوانا على نهوض البورجوازية - كما يقرر غالى - فكيف يمكن أن ينطبق هذا الحال - لو صدقنا مع أنفسنا - على عالمنا العربى ؟ اللهم إلا أن يكون تقليدا محضا ، وتبعية ذليلة - وغالى يكره التبعية - كما يلبس الخدم ثياب الحداد لوفاة السيد : ثم هل عرفنا - حقيقة - كنه ذلك الاحتجاج ؟ أليس من الجائز - مثلا - أنه امتياز يتمتع به بعض الأفراد فى تلك المجتمعات المترفة كحالة تصوى من التعبير عن الذات، كما يعتبرون الجنسية المثلية حقا من حقوق الفرد لا يجوز أن ينظر إليه المجتمع بشئ من الاستهجان ؟ وهل صحيح أن الجنس هو «القاسم المشترك لدى مختلف أركان الحداثة فى أدب العالم أجمع شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ؟ وهل نسينا» الجنس عند الجاحظ أو أبى الفرج الأصفهاني مثلا ؟ وهل يحتاج تأكيد ذاتية الفرد فى مواجهة القول الجديد الذى لا يرحم : الآلة أو الجماعة أو التخلف ، إلى

التعبير عن الجنس بالضرورة ، حتى تصبح «درجة الحداثة» مرتبطة بدرجة الحرية في التعبير عن الجنس ، وحتى يصبح رامبو ، أو ملازميه أقل حداثة من أصغر روائي غربي معاصر ، سلمان رشدي مثلا ؟ وهل يمكن أن نفعل للمؤثرات الثقافية الخالصة التي جعلت للجنس هذا المكان الكبير في الأنثى الغربية المعاصر بالذات، وليس في الحداثة كلها ، ولا في الحداثة الغربية نفسها ؟ ليس لرد الفعل ضد نفاق العصر الفكتوري بعض التأثير (وكانت بريطانيا في العصر الفكتوري تصدر أنواقها وسلوكياتها إلى العالم الغربي كله ؟)

إن غالى لا يشغل بمثل هذه الأسئلة التي يريد إثباتها ، ولو بجذع الأنف كما يقال ، هي أن «الرؤية الحداثية متشابهة إلى حد كبير .. رغم الاختلافات الحضارية العميقة بين عالما العربي المختلف والعالم الغربي الشديد التقمُّع» (ألفاظه مع بعض الاختلافات في الترتيب) إنها قضية غربية حقا ، فمن شأن «الاختلافات الحضارية العميقة» أن تؤدي إلى اختلافات ، لا تقل عمقا ، في التعبير الفني ولكن التفسير عندنا يسير جدا ، وهو أن مثل هذه الحداثة الغربية لابد أن تكون حداثة زائفة . وأعني بالتحديد ما يسميه غالى «الرؤية الحداثية» فهذه الرؤية لا يمكن أن تكون واحدة عندنا وعندهم : لقد طورت الحداثة الغربية (ولا أقول ابتكرت) أساليب جديدة في تكتيك القصص . هذه الأساليب ، وإن لم تكن

جديدة كل الجدة ، زانت من قدرات الكاتب ، وأصبحت جزءا من حساسية العصر ، ولكنها ليست صورة مطابقة أو ملازمة للرؤية ، كالشيء وظله ، فهي مباحة لكل من يحسن استخدامها لأغراضه ، وإن تبقى كما كانت ، بل ستتطور مرة أخرى بحكم اختلاف الأغراض ، أى اختلاف الرؤية .

أما لماذا يستبيح حداثيوننا ، أو معظمهم ، أن يأخذوا الأم مع ابنتها ، لغالى نفسه يعرف السبب : إنها «مساحة السقوط» التى يتمرغون فيها.. بأركانها الثلاثة : التراجع وهو قرين الكسل وضعف الثقة بالنفس، ويمكنك أن تحصي الأسماء التى نكرها غالى لأبناء جيله وتسأل كم منهم استمروا وكم نفضوا أيديهم من الحكاية كلها والانعزال عن شعورهم (أو عن «القاعدة» بالتعبير السياسى الذى لا يزال لاصقا بلغة غالى) ، وأخيرا إهمال تراثهم من فكر النهضة ، الذى أصبحوا يتباهون بازدياده ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء معرفته .

أما أن للجيل الضائع أن يعود إلى وطنه بعد رحلة الضياع ؟ يتمتع غالى شكوى بقدرة فائقة على اختيار العنوان اللافت ولكن «أقواس الهزيمة» تتجاوز اللفت حتى توقع القارئ فى شيء من الحيرة: فالإشارة إلى النقيض «أقواس النصر» تشعر بنوع من السخرية المرة والرغبة المرضية فى إيذاء النفس ، فهل انزلق غالى إلى مثل ما أخذه

على نزار قباني من قبل : التباعد المتكثف ، والمتاجرة في اليأس ؟ ولا يلبث غالى أن يصدمك ، بعد هذا العنوان المكتسب ، بعنوان إضافي يضاعف ريبك : «وعى النخبة بين المعرفة والسلطة» . النخبة ، المعرفة ، السلطة - كل هذا ؟ نحن إذن مهددون بالدخول في متاهات ثلاث : علم الاجتماع السياسى (النخبة) الإستراتيجية والفلسفة اللغوية (المعرفة) ، علم السياسة (السلطة) وتشرع في القراءة متهيأ ، متدبأ .

إنه لا يخيب ظنك . فهو يقول لك إنه سيطبق علم الاجتماع المعرفة لإخراج الفكر العربى المعاصر من حالة الفوضى الصارمة (برج بابل) التى ظل يعانيها منذ مدة طويلة ، مع أن الأذهان النيرة كانت تترك أن هذه الفوضى هي السبب الرئيسى أو المباشر ، أو على الأقل أحد الأسباب المباشرة للهزائم المتلاحقة التى تقع فوق رؤسنا . وتوضيح الفكر يستلزم توضيح المصطلح . أى مصطلح ؟ المصطلح الاجتماعى بالطبع ، الذى تستخدمه النخبة المثقفة لترجمة الواقع إلى معرفة ، يمكن أن تستخدمها «السلطة» للتعامل مع هذا الواقع . ولكن أى وسيلة سوف يتخذها الكاتب (لنقل هذه المرة : الباحث) لتوضيح هذا المصطلح ؟ إنه يستعرض بعض الوسائل المستخدمة فى العلوم الاجتماعية : الاستبيان، الإحصاء ، تحليل المحتوى . ولكن لا يكاد يذكر هذه الوسائل حتى يزيحها بازدياء ، غير باخل على «الأكاديمية» (وقد نسى أنه أقرب منها

أكثر من مرة) ببعض كلماته الطيبة . وهو يقول لك إنه فضل منهجا  
آخر، وهو اختيار بعض «العينات» التي سيتولى محاورتها (وهذا أيضا  
في حدود ما نعلم - منهج كاكاسيمي) وسوف يتبين لك ، حين تنتهي من  
قراءة الفصل الأول الذي شغل قرابة نصف الكتاب ، وعنوانه (نحو  
مصطلح اجتماعي للمعرفة العربية) ، أن بعض فقراته يتألف من مناقشة  
مفكرين معينين بالحضارة العربية ، وبعضها الآخر يناقش قضايا  
اجتماعية مثل «الجنس» ، وموقف المثقف من مجتمعه ، دون أن يحيل  
على مؤلفين معينين ، وهذا شيء كان غالي يصيغه دائما في كتبه ، دون  
أن يفرقنا في مسائل عويصة مثل : قضية المصطلح ، والعقل الجمعي ،  
وعلم اجتماع المعرفة . فليم إذن كان وجع الرأس؟

وربما كان أشد ما يزعجنا هو مصطلح «النخبة» الذي ألفناه عند  
غالي . ليس عند الماركسيين «نخبة» النخبة أقرب إلى الفكر الفاشي ،  
الذي يقول إن الديمقراطية كذب مضجوع ، ويقسم البشر إلى سادة  
وهيود ، ويسلم الأمر كله إلى القائد الملهم ، مع القلة الممتازة التي تحيط  
به وقد تلقف مفكرو الاستعمار الجديد هذا الاستعمار الجديد حكم  
الشعوب المختلفة عن طريق «النخبة» التي تتحكم في شتى وجوه  
نشاطها . وأظننا ما زلنا بحاجة إلى دراسة ، بل دراسات حول مفهوم  
«النخبة» من هذه الزاوية . أما الماركسية فلا تتحدث عن النخبة ، لأن

المهم عندها هو الوعي الطبقي ، والمطلوب هو أن يعم هذا الوعي جميع أفراد الطبقة العاملة ، إن أمكن ذلك ، وإذا كان الأفراد متفاوتين في درجة وعيهم الطبقي فإن ذلك لا يبرر - حسب رأى الماركسيين الأول مثل بليخانوف - المبالغة في تقدير دور الأبطال . وقد تغير موقف الماركسيين من هذه القضية الشائكة ، قضية التفاوت بين قدرات الأفراد ، حين أصبحت مشكلة النظام الحزبي في صدر أولويات العمل السياسي ، فنأخذ ستالين يؤكد أهمية «الديمقراطية المركزية» داخل الحزب ، والدور «الطليعي» للحزب داخل المجتمع . ومهما يكن اعتراضك على البلاغة الستالينية فقد نجحت في تجنب هذا المفهوم المزجج ، مفهوم «النخبة» ، أملا في أن يظل كل فرد من أفراد الطبقة العاملة مقتنعا بأنه لا نيكتاتورية هناك سوى نيكتاتورية البروليتاريا .

لماذا إذن عدل غالي ، في العنوان نفسه ، إلى هذا المصطلح المشبوه؟ هذا لغز قد نحاول حله بعد قليل . ولكننا سنشعر بشيء من الراحة حين نجده - أعني المصطلح - يتوارى شيئا فشيئا مخليا مكانه لمصطلح آخر قديم قدم القيصرية ، كثير الدوران في مناقشاتنا منذ حركة ٢٢ يولييه ، وهو مصطلح «المتقف» وجمعها المثقفون يتسلل بهوء حتي يحتل مكانه الأصلي طاردا تلك «النخبة» الغريبة الوجه واليد واللسان .

وغالى يستعمل اصطلاح «المثقفين» للدلالة على ما أطلق عليه في النظام الانتخابى المصرى بعد الثورة اسم «الفئات» ، مقابل اصطلاح «العامل» و «الفلاح» (الذين احتاج تعريفهما إلى بعض الوقت والجهد). وكلا «المثقفين» و«الفئات» يقابل ما سمي في الكتابات السوفيتية «الإنتلجنسيا» وبرزها في معجمنا السياسى الاجتماعى مظهر من مظاهر التأثير الواعى (لدى المفكرين الماركسيين) والمحاكاة الجزئية (من قبل الدولة) للنظام السوفيتى. فـ «المثقفون» هم أصحاب المهن الفكرية، وهم طبقا للتحليل الماركسى للمجتمع لا يشكلون «طبقة» لأنهم ليسوا طرفاً أساسياً فى عملية الانتاج مثل البورجوازية أو الإقطاع من ناحية والعمال والفلاحين من ناحية أخرى ، وإنما هم فئة أو فئات هامشية ، تضطرها طبيعة دورها فى النظام الاقتصادى الاجتماعى إلى الالتحاق بأحد الأطراف الأساسية ، ومع أن النظام السوفيتى تطور بسرعة حتى أفرز طبقة جديدة هى طبقة «المديرين» سيطرت - بدون ثورة معلنة - على النظام كله ، فقد بقى الواقع فى ناحية والنظرية فى ناحية أخرى .

كان النور الهامشى الذى أسننته الكتابات السوفيتية إلى «المثقفين» لا ينبىء عن احترام كثير . وكان وراء ميراث من العهد القيصرى ، حين كان «المثقف» عرضة للاتهام بقره نو سيول «ثورية» وفى مجتمع جامد متخلف لا يمكن أن يظل «المتعلمون» وأصحاب المهن الفكرية

مجرد متعلمين يرتزقون من مهنة الطب أو الهندسة أو المحاماة أو التدريس أو حتى من الخدمة كضباط فى الجيش ، بل يجد فريق كبير منهم أنفسهم متورطين فى حالة التفكير فى حاضر بلادهم ومستقبلها . وهنا يصدق عليهم الوصف «مثقفون» فليس كل متعلم أو صاحب مهنة عقلية «مثقفا» ، وإنما يصبح هؤلاء مثقفين حين يدسون أنوفهم فيما لايعنيهم من شغل الحكام .

وكما أفرز المجتمع السوفييتى «طبقة» جديدة حلت محل البرجوازية وهى «طبقة» المديرين» فقد أفرز «فئة» جديدة حلت محل «المثقفين» ، وهى الفئة التى سميت بـ «المنشقين» بل إن هؤلاء «المنشقين» هم «المثقفون» بون اختلاف ، وإن تغير شكل الدولة وصفتهم الجوهرية التى تميزهم عن غيرهم هى أنها أراذل ، لا يعلمون ويؤذيهم أن يعمل الحكام ، مغرورون يحسبون أنفسهم فوق غيرهم من الناس بمبارة أخرى : هم مجرمون وجريمتهم هى أنهم يفكرون تفكيراً مستقلاً .

عندما وقف المثقف المصرى حائراً بين لا ونعم ، أو بين نعم ولا ، تحطم جوهره الصلب ، أصيب بالشيزوفرينيا . أما عندما انهار كل شئ فقد تطور مرضه إلى جنون العظمة . ويرسم غالى شكرى صورة للمثقف بعد أن صار إلى هذا الحال فيقول :

إن المثقف العريى المعاصر .. ييطن احتقاراً عميقاً لكل من العامل اليدوى والحاكم على السواء، مهما تكلم عن عامل بصياغات ذهنية ، ومهما قام بتدبيج المدائح لكل حاكم ولكن احتقار العامل اليدوى هو ثمة الشعور بالتفوق الذهنى أو المعرفى عليه . أما احتكاره للحاكم فليس لأنه يكتاتور ، (بل) لأنه غير جدير بقمة السلطة بينما هو - أى المثقف - أكثر جدارة . هناك صراع خفى داخل المثقف بموجبه يرى أنه البديل الطبيعى للحاكم حتى ولو كان هذا الحاكم مثقفاً وبالمناسبة ، فليس هناك حاكم غير (مثقف) بالمعنى التقنى لهذا المصطلح ، ضابطاً كان أو محامياً أو مهندساً أو طبيباً ، أميراً كان أو ملكاً أو رئيساً فهم جميعاً من (المثقفين) . وليست القضية فى خاتمة المطاف هى عدد الكتب التى قرأها أو لم يقرأها ولا فى نوع الأيديولوجية التى يعتنقها لأن الثقافة ليست مباحاً ولا حساباً . إنها (حالة) أو (وضع) أو (موقع) ذهنى ما داخل الحركة الاجتماعية... وبالرغم من أن بلانكا إلى الآن لا تزال تعاني أهوال التخلف واحتقار الثقافة والمثقفين- خصوصاً الكتابة والأدباء والمفكرين منهم- إلا أن هؤلاء يشاطرون الآخرين مشاعرهم ويبادلونهم احتقاراً باحتقار.

ثم عدد الأوهام التى وقع فيها «المثقف» نتيجة لانعزاله عن «المواطنين العائيين» وأولها - كما يقول - وقوعه فى وهم «النجومية»

ثم في «وهم أنه» المثقف الوحيد» فاستبعد من الدائرة أقرب شركائه من قادة التنمية والتحديث، ومن أصحاب الإنتاج الذهني المغاير للكتابة الأدبية، ولكن «إنتاج فكرى» لاشك فيه، وأخيراً وقع في وهم السلطة، فعندما تصبح الثقافة لقباً اجتماعياً لا قيمة إبداعية.. تصبح «شهوة السلطة» بالتقرب منها أو ممارستها هي القيمة البديلة للقيمة الثقافية ذاتها، سلطة لا يجوز اختلاطها بأي سلطة أخرى. هذه الأوهام الثلاثة التي أوظفت في نجوم الثقافة العربية المعاصرة تولدت عنها- كما يقول غالى- جرثومتان «الأولى هي التصور القائل بأن الكاتب أو الفنان «فوق المواطن العادى».. والجرثومة الأخرى هي التصور القائل بأنه يستطيع أن يكون نجماً للشعب ونجماً للحاكم في نفس الوقت».

هذه صورة سلبية جداً «للنخبة المثقفة» وعلاقتها بالسلطة من ناحية، وبه الناس العاديين» أو «عامة الشعب» من ناحية أخرى، ومع ذلك حكم هي صابقة! ولا ينبغيك مثل خبير- لا تزال «النخبة المثقفة» تحاول أن تدخل في لعبة السلطة، ولكنها لم تعد قادرة على القيام بمهمتها، مهمة صياغة الوعي وتحويله إلى معرفة يمكن أن تستخدمها السلطة للتعامل مع الواقع. بل إنها لم تعد تملك المهارة وهنوء الأعصاب اللازمين لتزييف الوعي. حتى تستمر عملية خداع

الجماهير. ولكن غالى شكرى لا يقوم بعملية التطهير الواجبة لإنقاذ هذه النخبة (وهو ما يساوى إنقاذ وعى المجتمع بذاته) من المرض العضال الذى يمكن أن يفتك بها فتكاً نهائياً. إنما هما جملتان تقول إحداهما إن قادة التنمية والتحديث من أصحاب الإنتاج الذهنى المفاير للكتابة الأدبية هم شركاء للمتطف (الكاتب)، وتقول الأخرى إن الثقافة ذاتها سلطة لا يجوز اختلاطها بئى سلطة أخرى. هل يمكن أن تصبح هاتان الحقيقتان الذهنيتان واقعا اجتماعيا، هل يمكن أن يصبح بعض الشعراء الاقتصاديين (مثل طلعت حرب) دون أن تخبو فى نفوسهم جذوة المثل العليا، التى يغنيها الشعر والفن؟ هل يمكن - والوطن يحتضر - أن يختفى المثقفون الهواة، ويظهر فى مكانهم مثقفون أنبياء؟

شر ما خلقتة الماركسية الستالينية فى نفوس مثقفينا شئ اسمه الحتمية التاريخية. لا حتمية فى التاريخ الذى نعيشه. التاريخ الذى نعيشه فهم نصنعه بعقولنا وفعل نصنعه بإرادتنا. التاريخ مغامرة فى الفهم والفعل، ويمكن لمن يجيئون بعدنا أن يقولوا إن ما حدث بالفعل كان حتمية تاريخية. يمكنهم أن يقيدوا فى كشوف حساباتهم ما يشاؤون، أما نحن فنكون قد صنمنا حساباتنا وانتبهنا.

ولكن غالى يريد - ونحن فى قلب العاصم - أن يكتب التاريخ والنتيجة أننا نراه واقفا بيكى على الأطلال. أننا مازلنا نعيش فى

حاضر ما بعد ٥٢، فقد كنا موجودين قبلها، ومازلنا موجودين الآن، ومازال في استطاعتنا أن نغير هذا الحاضر، ولكننا نحكم على أنفسنا بالموت إن زعمنا أننا نؤرخه، إن أجادل غالى في أن مشروع عبد الناصر كان نهضة كبرى، لولا أنه يقوم على صخرة صلبة من جهوده هو «غالى» ورفاقه. ولا في أن مشروع السادات كان نكسة كبرى، رغم نصر أكتوبر، الذى كان على كل حال نصرا جزئيا، إن أجادله في شئ من ذلك، فنحن مازلنا نعيشه ونملك تفييره. ولكننى سأجادله في شئ هو - حقا - من التاريخ.

يقول غالى إن «مشروع النهضة» من عهد محمد على الكبير إلى ما قبل ٥٢ كان محكوما عليه بالسقوط «ولا فائدة من المجازات المربكة التى يقدمها عن قوس المعادلة التى تضم السقوط بجانب النهضة، مثلا متلازمين متعاصرين» لأنها كانت محاولة للتوفيق أو التلقيق بين ما أصبح يسمى المعاصرة «والمقصود - ثقافة الغرب» وما أصبح يسمى التراث «والمقصود به كل ما تلقيناه عن أسلافنا دون غربلة ودون انتخاب».

ولست أجادل في أن تاريخ النهضة المصرية كان - ولا يزال - حافلا بالعثرات والنكسات، ولا أن أبالغ في تعليل هذه النكسات والعثرات بسلوك الأبعدين أو الأكرمين. ولكننى أريد أن أقول شيئين:

أولهما وأبسطهما: أن سجل النهضة المصرية- وهو متميز عن كل ما كان يجرى فى سائر الأقطار العربية، وإن كان يصلح، بل لقد كان بالفعل، نموذجاً لما جرى فى تلك الأقطار- سجل لا يتساوى فيه السقوط مع النهضة، مهما يكن المعيار المستخدم. وواقع ما يكتبه غالى الآن- على سبيل المثال- دليل كاف.

وثانيها: إن حكاية التوفيق والتلفيق لعبة قديمة يجب ألا ينخدع بها الصديق الغالى، وإن كان قد انخدع بها قبله زميلنا الدكتور محمد جابر الأنصارى فى كتابه «تحويلات الفكر السياسية» فالمستشرقون الذين أرادوا أن ينكروا كل فضل الحضارة العربية- وغالى ممن يعرفون قيمة هذه الحضارة، كما عرفها قبله، وأنصفها كل الإنصاف، استأذنه سلامة موسى- دأبوا على الزعم بأن العرب لم يفعلوا شيئاً سوى أنهم نقلوا اليونان إلى الغربيين عن طريق أسبانيا وصقلية، قبل أن يعرفها الغرب مباشرة بعد سقوط القسطنطينية فى أيدي الأتراك وفرار علمائها إلى الغرب، ويضيف هؤلاء العاتبون أن الثقافة العربية لم تكن إلا «تلفيقاً» من الفلسفة اليونانية والدين الإسلامى، وترديد هذا الكلام الآن خطير من وجهين:

الوجه الأول: أنه كذب ومغالطة- ولا ترادف هنا- أما أنه كذب فلأن الحضارة العربية الإسلامية فى أوج ازدهارها أبدعت الشئ

الكثير، وإذا زعم الغرب أن هذا الإبداع اقتصر على الرياضة والطبيعة والطب، فقد أنكروا قيمة حضاراتهم التكنولوجية. وأما المغالطة فلأنهم جعلوا «التوفيق» مساوياً للتلفيق. أو هذا - على الأصح - ما تلاعب به مترجموهم المشغوفون بالجناس، أما الكلمة الإفرنجية التي يستخدمونها في هذا السياق «eclecticism» فتحمل معنى التلفيق دائماً، بخلاف كلمات كثيرة أخرى في لغتهم تدل على التأليف المبدع بين عناصر مختلفة. وأود أن أسأل هؤلاء هؤلاء: هل تذكرون أن الحضارة الغربية، وهي عنديكم قمة الحضارة، التي تتوقعون لها الدوام إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ليست إلا تلفيقاً «يونان توفيق» من عناصر ثلاثة: الحضارة العبرانية، المسيحية، والحضارة اليونانية الرومانية، والعادات القبلية لبرابرة شمال أوروبا «وقد كانت النازية آخر وأصرح إحياء لها»؟

وجه الخطر الثاني: أن الزعم بكون الحضارة العربية الإسلامية تلفيق لا إبداع فيه، ولدت كذلك ومازالت كذلك، يثبت في نفوس العرب والمسلمين أن هذا واقع أبدي لا سبيل إلى تغييره، أو «حتمية حضارية» لا خلاص منها إلا بالانحلال من هذه الحضارة، وهو نوع آخر من الانتحار أي أنه نهاية الضياع للجيل الضائع.

## من يسمى الأشياء بأسمائها ؟

من الأقوال الشائعة عند النقاد أن الرواية فن أدبي ممتد الأطراف، متسع الاكتاف، فقد تجد فيه شيئاً من الحوار السياسى كما عند تورجنيف، أو الفلسفى كما عند نستوفسكى أو البحث التاريخى عند تولستوى، أو وصف الطبيعة عند هاردى.. وهكذا، حسب مزاج كل كاتب. ولكن السيرة الذاتية فن يتداخل مع الرواية ويتسع لأكثر مما تتسع له الرواية، فثمة كاتب يكتب سيرته الذاتية كما يكتب الرواية- هكذا فعل جوركى مثلاً حين كتب «الطفولة» والسعى فى الدنيا»، وهكذا فعل طه حسين فى «الأيام» ولم يتربد الدكتور عبد المحسن طه بدر فى إدخالها ضمن النصوص الروائية فى كتابه المهم عن الرواية العربية فى عصره ولكن هناك من يكتب سيرته الذاتية ليكون- كما يقول- شاهداً على عصره، فيربط أحداث حياته الخاصة بالأحداث العامة، ويتحرى الموضوعية- أو يدعيها- فى هذه وتلك، فيكون أقرب إلى المؤرخ، وإذا كان بالفعل ممن شاركوا فى صنع الأحداث العامة، وكان قصده من كتابة سيرته الذاتية أن يشرح دوره فى هذه الأحداث أو يدافع عنه، اقتربت كتابته من فن آخر وهو فن المنكرات. فكثير من المنكرات، بل معظمها، لا تكتب بطريقة عفوية، ولكنها مثل كل فنون الكتابة، تكتب لغرض معين وقارئ معين.

لذلك يكاد كل كتاب فى الترجمة الذاتية يكون نوعاً أدبياً قانعا بذاته. وهذا القول يصدق على كتاب «أسمى الوجوه بأسمائها» للدكتور حسن فتح الباب، مثلما يصدق على غيره من التراجم الذاتية. لقد شغل الدكتور حسن فتح الباب بالشكل الفنى لهذه السيرة الذاتية منذ كانت فكرة، وعندما بدأها، وإلى أن أتم فصولها الأخيرة. كان يشعر من أول الأمر أنه منذور للشعر، وينفر من تبديد طاقته فى أعماله نثرية فيها شبهة الإبداع الفنى «قُتبت أعماله يشتمل على بعض الكتابات النقدية»، وأقنع نفسه بأن السيرة الذاتية التى يكتبها سوف تكون شديدة الالتحام بشعره، لأنها ترسم الخلفية التاريخية لهذا الشعر، وكيف كانت القصيدة تتولد فى نفسه من التحامه بالواقع الاجتماعى والسياسى، ولكنه لم يلبث أن تبين أن لهذا الواقع قوة ذاتية تفوق قوة الخيال أحياناً، وأن هذه القوة فرضت نفسها على الشعر، وجعلت «الواقعية» - باعتبارها مذهباً فنياً، هى السمة الغالبة عليه، كما جعلته، وهو يقدم هذه السيرة بعد أن فرغ من كتابتها، يصفها بأنها عمل إبداعى، وينبهنا بأن أجزاء منها تدخل فى دائرة الشعر.

إن هذه المقارنة بين الشعر والنثر فى تعبيرهما عن الواقع التاريخى من ناحية، وعن التجربة الذاتية من ناحية أخرى، تثير

مسألة عظيمة الأهمية في مسيرة أدبنا المعاصر، وتستدعي نظرية متأملة لا يتسع لها المقال الحاضر، وإن كانت مناقشة العمل الذي بين أيدينا ذات مساس بها، كما أنها تقدم لنا مثالا متميزا للسيرة الذاتية في جمعها بين أشكال وأساليب متعددة.

حرية الحركة في الزمان والمكان، بواسطة تداعي الخواطر، أسلوب شائع في الرواية الحديثة، ولكن السيرة الذاتية تسمح به بدرجة أكبر، وهكذا يستطيع كاتبنا أن ينتقل بسهولة من نموذج الصياد المطحون في الريف المصري إلى نموذج صيادي الشواطئ لا في الشواطئ المصرية وحدها، خصوصا شاطئ بورسعيد، مع ما يجره من ذكريات المقاومة الشعبية في حرب ٥٦، بل إلى شاطئ لبنان أيضاً، حيث يقدم لنا شخصية صياد «قبضاي» يرى مخالفة القانون ودخول السجن مفخرة في حد ذاته، بصرف النظر على معنى ذلك القانون أو من الذي أصدره، ويحتفظ في كوخه المنعزل على قمة الجبل بصورة زيتية لجمال عبد الناصر يقسمها مثل أيقونة.. ولكن ثمة محاور ثلاثة تتحرك بينها هذه السيرة الذاتية: تجربة الشاعر حين كان ضابط شرطة في ريف المنوفية، ثم شمال الدلتا، وتقع بينهما ذكرياته عن الحياة الأدبية في القاهرة حين أقام فيها مدة يبدو أنها لم تكن قصيرة، ولكن مشكلاته مع رؤسائه في الشرطة كانت أقوى تأثيراً في نفسه، وهذا هو ثالث المحاور التي تدور حولها السيرة.

فى عملية الكتابة تحدد «الكتابة» نفسها - إلى درجة كبيرة- خط  
 السير. وحسن فتح الباب إذ يبدأ سيرته من مرحلة الشباب الناضج،  
 برؤيته المتفائلة للواقع وثقته بقدرته الشخصية على محو نقائصه،  
 يصور لنا الأحداث بأسلوب قصصى وصفى قد يتوهج بالحماسة  
 أحيانا، وتدعم هذه الحماسة مقتطفات من شعره، ولكنه قلما يتسم  
 بالحدة أو يشى بالمرارة. أما حين ينتقل إلى سنوات عمله الأخيرة فى  
 الشرطة، وقد زامنت هزيمة ٦٧ وما أعقبها من أحداث وتحولات، فإن  
 النبرة تعلو، والشعور بالتناقضات القديمة والجديدة بين الحلم والواقع  
 يحول الكاتب من رام مغسارك إلى مراقب ساخط، وينقلنا إلى نثر  
 نقدى عنيف أو ساخر ومقتطفات شعرية يصفها هو نفسه بالجنوح  
 إلى السيرالية، ولو فى الظاهر. ولكن ثمة فكرة تنتظم هذه السيرة  
 الذاتية من البداية إلى الختام، مع تعدد الأشكال والأساليب واختلاف  
 المواقف، تلك هى فكرة «الاغتراب». وقد تلقف المثقفون العرب هذه  
 الفكرة بسهولة من الفلسفة الوجودية، خلال الخمسينيات والستينيات،  
 وامتزج عندهم الوعي الذاتى بالوعي الطبقي بدرجة أكبر مما نجده  
 عند سارتر نفسه، وهو أقرب الوجوديين إلى الماركسية. ولم يكن هذا  
 الامتزاج إلا صدئ للواقع العربى، أو للواقع المصرى خاصة، وإن كان  
 المفهوم الوجودى، ثم الماركسى، للاغتراب قد ساعدهم على بلورة

مواقفهم ومشاعرهم قد كان نموذج المثقف المصرى هو غالباً الموظف فى الدولة «مدرسين أو إداريين فى مختلف الوزارات، وقد انضم إليهم فى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعبء أعداد متزايدة من ضباط الجيش والبوليس حين سمح الاستقلال المنقوص بزيادة عددهما». وأغلب هؤلاء الموظفين لم يكونوا يملكون سوى مرتباتهم، أى أنهم لم يكونوا من طبقة ملاك الأرض ولا من براعم الرأسمالية الناشئة، وهما الطبقتان اللتان تسيطران على جهاز الحكم، كان المثقف المصرى- إذن- يخدم طبقة لا ينتمى إليها، ويساهم بذلك فى ظلم الطبقة التى ينتمى إليها بحكم الأصل والنشأة، وأغلبهم كان لهم أخوة أو أعمام وأخوال فى الريف، يفلحون الأرض كملاك صغار، أو حتى كمستأجرين، لا يحصلون على أبسط ضروريات الحياة إلا بالعمل الشاق، كان من الطبيعى أن يشعر المثقف المصرى بزيغ هذا الوضع، ونظراً لأن علاقات الإنتاج غلب عليها النمط الفردى «مالك ومستأجر، رئيس ومروء» فإن تصحيح الزيغ لم يكن ممكناً إلا بزيغ أكبر، وهو اغتراب المثقف عن ذاته، بمحاوطة الدخول فى صفوف الطبقة الحاكمة، فلم يكن ثمة من سبيل إلا أن يتعايش المثقف المصرى مع اغترابه بطريقة ما. كما يتعايش مع أمراضه المزمنة!

فى صدامه الأول بالسلطة- مع كونه من رجالها- يجد الضابط الشاب نفسه منقولاً من مركز أشمون إلى «نقطة» تتبعها عدة قرى فى

المحافظة «المديرية كما كانت تسمى وقتذاك» مع أنه كان برتبة «يوزباشى» «نقيب» ذى ثلاث نجوم، ومثل هذه الوظيفة يشغلها عادة صغير الضباط. ولكن ضابط النقطة السابقة كان له «ظهر» فنقل إلى القاهرة، ولم يكن النقيب حسن أو اليوزباشى حسن من ذوى الظهور فحل محله، تجراً وطلب مقابلة المدير بلا فائدة سوى إثارة نقمة الرجل عليه، وما هو ذا يبدأ عمله الجديد:

«سبقتنى- إذ أدخل النقطة أول مرة- صيحة «انتباه» أطلقها الجندى رقم «١» الحارس الخارجى على بابها، وانتظمت «القوة» الصغيرة بالفناء الداخلى فى «طابور يقوده ضابط الصف الاقدم وكان هو «البلوكامين»- أمين البلوك- «إياه» لأداء التحية العسكرية «لمضرة الضابط» الجديد.. ملأح التعب والفاقة تكسو الجباه والملابس.. معظمهم مسنون فى عمر أبى.. خشيت أن تغلت منى نظرة إشفاق فلا آمن بعد ذلك تخايل ضعفاء النفس منهم فى الاضطلاع بالواجب وتنفيذ العمليات.. وأغلب الظن أنهم يعلمون أنى «رجل طيب» أكره القسوة فى المعاملة، وأتسامح مع المكسورى الجناح، أليس أبى منهم؟ رأيت وجهه- الذى شارقنى طفلاً لا أكاد أتبين ملامحه- فى وجوههم».

فقرة تنبض بالعاطفة كما تحفل باللمحات الناقدة. لقد بدأ الضابط الشاب يتقمص دوره، فبداتته الصفراء ونجومه الثلاث التى

تمثل السلطة لا تكفى عليه أن يكون حازما، إن هذا المشهد التمثيلي «لاحظ الأقواس» لا ينفى أن هؤلاء الرجال المتعبين يحملون على كواهلهم مسئولية جسيمة، مسئولية حفظ الأمن فى القرى الأربع التى تشرف عليها النقطة، منع الجرائم أو القبض على مرتكبيها، ضبط المسروقات «وما أكثر سرقة البهائم فى الريف المصرى» وردها إلى أصحابها، صحيح أن الواقع شئ مختلف، البلوكامين «إباء» يأخذ الإتاوات على الأعمال الصغيرة، أما الأعمال الكبيرة كالسرقة والقتل فالتصرف فيها موكول إلى العمدة، ولا سيما عمدة هذه القرية- الكبيرة نسبيا- التى تقع فيها النقطة، هو الذى يتصرف بحكمته فى هذه الأمور العويصة، فهو رئيس البلد العارف بخباياها، وما هذا الضابط إلا «غريب» طارئ، إذا سلك سبيل «الاستقامة» مثل سلفه المحظوظ فعليه إلا أن يسكن فى المنزل الصغير الذى بناه العمدة ملاصقا للدوار، يجرى إليه بين وقت وآخر، وأعمال النقطة تظل جارية على ما هى عليه، وإذا سأل عنه أحد الرؤساء فهو فى «المرور» بينما هو فى منزله فى القاهرة مستريح الضمير.

ولكن الضابط الجديد ليس كالضابط القديم. لقد سكنه من أول وهله وسواس أن أهل القرية هم أهل المفقوبون. فى تلك القرية النائية من قرى الصعيد، وهؤلاء الجنود كبار السن يتعس في ملامحهم

ملاحح أبيه الذى نزح إلى القاهرة كما ينزح الكثيرون من أبناء الصعيد، وعاش فيها مع أسرته فى ناحية من نواحي شبرا، ذلك الحى المزدهم بالفقراء وقلة من متوسطى الحال.

لقد أعلن الضابط الجديد عزمه على أن يمارس سلطته باعتباره المسئول الأمنى الأول عن قرى النقطة الأربع، بأن رفض عرض العمدة بالإقامة فى جواره، واختار أن تكون إقامته فى مبنى النقطة نفسه، ومبيله على الكتبة التى يجلس عليها الضيوف نهاراً، وما لبثت العرب أن بدأت بين الرجلين، خفية مكتومة، كلتھما فى حلبة ملاكمة، كلا الخصمين يتقدم من الآخر بعذر، ويتحين الفرصة ليكسب نقطة ترفع مكانته فى عيون أهل القرية الذين يشاهدون ولا يجرون على إظهار انحيازهم إلى أحد الطرفين.

معركة غير متكافئة، لولا إصرار الضابط الشاب على بحث الحياة فى الجثث الهامدة، فهؤلاء، مهما يكن ضعفهم وتخاذلهم، هم الشعب، وهو واحد من هذا الشعب:

«مدرع هو بالمصاهرة والفروسية فى حلبة الجياد والرجال الراقصة، وبالهدايا وضغط العاجزين وقوة القادرين.. «يكتاب الموتى» والجماجم ذات العيون النازرة الجوفاء.. بالصمت العام.. «مسيح» على اختلاف العصور والعهود.. مدرع أنا بهم.. بالثياب الزرقاء

المتهزئة، منجج بالظلال الطويلة والأشباح المكنية الظهور في العويدة من «الفيضان» بين العمدة والصراف والخفير «ضعف الطائفة والمطلوب».. بمواويل الأئين عبر آلاف السنين بين الساقية والشانوف، بين الدار المقبرة وتحت السقف الحظيرة تجمع شمل البنين والبنات والحيوان المحفوظ منهم، وترعة البلهارسيا، والرحيق والنواة.. مدرع بقوة القانون الغائب.. بالثورة.. ثورة الشاعر الذي يسبح ضد التيار.

كاد رسول الثورة في هذه القرية النائمة يسقط بالضربة القاضية حين انتهز الحاج العمدة مشكلة صغيرة ليثير أقباط القرية على الضابط بدعوى أنه يضطهدهم، لأنه ضبط شابين قبطيين مطلوبين للتجنيد، ولولا أن الضابط كان يتردد على دير في الناحية ويستأنس برهبانه الصلحاء كما يستأنسون به لنجح تدبير العمدة.

هكذا جاءت نهاية القصة «مفتوحة» وهل يمكن أن نتوقع خير ذلك ؟ ربما نجح الضابط الشاب في هز كرامة العمدة قليلا ولكن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد رحيل الضابط الذي «يسبح ضد التيار» . كل ما هنالك أن الضابط الشاب استولت عليه الحمية ، وأصبح مهيباً لنور أكثر إيجابية . فقد كانت النقطة الجديدة التي انتقل إليها مكونة من عدد من القرى تتوسطها بحيرة ، ومثل هذه البحيرات يوجد في بعض أنحاء الدلتا من تجمع المياه الجوفية المتسربة من النيل . هنا

عرف الضابط الشاعر صيادا فقيرا سماه «متولى» وعرف منه محنته هو وأمثاله المستضعفين ، إذ إن الصيادين الأغنياء - وهم أيضا من ملاك الأراضي - أقاموا سدا حجز قسما من البحيرة لا يسمح للصيادين الآخرين بالاقتراب منه . تبني الضابط الشاعر قضية متولى وجمع الخفراء وجنود النقطة لهدم السد . استطاع الصيادون الفقراء أن يرفضوا روعسهم ، وأن يوسعوا رزقهم ولو قليلاً ، ولكن - مرة أخرى - إلى كم تستمر هذه الحالة ، وقد أصبح الضابط الهمام منقولا إلى القاهرة ؟

لقد أدرك الشاعر نفسه أنه لن يستطيع بمفرده أن يصنع شيئا . ولكن ربما كان أشد ما ألمه أنه وجد نفسه غريبا مرة أخرى ، غريبا هذه المرة ، ويا للعجب ، بين إخواته الشعراء وإخواته الضباط على حد سواء . الشعراء . وكثير منهم - إن لم يكن أكثرهم - ميالون إلى اليسار ، ينظرون إليه على أنه ضابط شرطة ، وربما اتهمه بعضهم بأنه يتجسس عليهم ! ورؤساؤه يرتابون في أمره ، لأنه يصاحب اليساريين أحيانا !

تنتهى هذه السيرة الذاتية ، وقد كتبها صاحبها في سن يتوقع المرء حين يصل إليها أن يكون قد بدأ والطمئن . ولكن من أين يأتى الهدوء والاطمئنان لهذا المخترب الأبدى ، وقد أصبح مفتريا حتى عن نفسه ، يسائلها : هل كان هذا الطريق الطويل الذى قطعه ، هو حقا طريقه هو ، الطريق الذى كان يريد فى أعماق ذاته ، أن يملكه ؟

## حديث نفس مغتربة

الدكتور محمد إبراهيم الفيومي أستاذ للفلسفة في جامعة الأزهر ، تخرج في الفلسفة على يدى الدكتور الشيخ عبد الحليم محمود ، وأتم دراسته - بناء على مشورة أستاذه وبفضل معاونته - في جامعة باريس ، كما فعل أستاذه من قبل . وإذا كانت رسالة الدكتور عبد الحليم محمود عن الحارث المحاسبى ( وهى مطبوعة بنصها الفرنسى ) قد أرهقت باتجاهه الصوفى ، فإن رسالة الدكتور الفيومي عن «القلق الإنسانى» تنسجم كل الانسجام مع هذا العنوان الذى عنون به سيرته الذاتية : «أيامى . حديث نفس مغتربة» . وأحسب أنه زاورج بين عنوانين حتى لا يلتبس الأمر على من ينظر إلى هذا العنوان المضاف وحده «حديث نفس مغتربة» فيحسب أنه أمام رواية ، أو اعتراف ، أو نوع آخر من الكتابة الذاتية المحضة . والدكتور الفيومي - كما عرفنا منهاه الفكرى فى هذا الكتاب نفسه - لا يرى للفكر قيمة إلا إذا خرج من جنون الذاتية إلى الموضوعية . وقد جمع بين الطرفين بإضافة الأيام إلى ياء المتكلم ، ولا ننسى أيضا ما فى هذا العنوان الأول من إشارة إلى كتاب «الأيام» لطف حسين .

وما أظن أن الدكتور الفيومي قد استطاع الخلاص - أو حتى حاول الخلاص - من هذه الازواجية . فالفلسفة عنده صابرة عن معاناة ذاتية ، وذلك نعهه بلا حرج فيلسوفا وجويا مسلما . «والقلق» ، عنوان

رسالته للدكتوراه، هو اصطلاح جوهرى فى الفلسفة الوجودية، غير أن الشائع أن «القلق» لا وجود له فى الفكر الإسلامى ، وهى فكرة خاطئة، فكرة جمود الفكر الإسلامى على مدى القرون المتطاولة . وكل من يقرأ فى كتاب «مقالات الإسلاميين» للأشعرى ، وهو - على قدر علمي أقدم نص يعرفنا بالمراحل الأولى فى تاريخ الفكر الإسلامى - لابد أن يدهش لمقدار الغليان الفكرى الذى كان أبرز ملامح القرنين الأول والثانى للهجرة، وهما فى الوقت نفسه القرنان اللذان شهدا حركة الفتح الإسلامى كما شهدا تأسيس الدولة الإسلامية . لقد قامت فى ذهن الطالب الواعد محمد إبراهيم الفيومى فكرة «القلق الإنسانى» موضوعا لرسالة الدكتوراه ، على أثر دراسته لموضوع «العقيدة والعقل عند الغزالي» فى مرحلة الماجستير . والقرباة بينهما ظاهرة، وتنبى عن شعور شخصى ، ومقلق ، بأنظمة الفكر الإنسانى بين اليقين والشك، أو لنقل : بين اليقين والتساؤل . ولم يثته أستاذة عن الخوض فى هذا الموضوع الذى يبدو شائكا فى نظر المتفرجين ، كما يبدو «غير بى موضوع» عند من يأخذون بالظواهر ، أو يسلمون بالأفكار السائدة دون تأمل أو فحص . ومن هؤلاء من قال له : ليس فى القرآن قلق .. ولعل هذا هو ما دعا الباحث الشاب إلى الاتجاه بموضوعه نحو الفلسفة الحديثة ، أو الفلسفة العامة ، ولاشك أنها السائدة عند أقطاب الفكر

الفلسفي في عالمنا العربي المعاصر ، ويكفي أن نذكر منهم : عبد الرحمن بندي ، وزكي نجيب محمود ، وعثمان أمين ، وفؤاد زكريا . وربما كانت دراسة الأديب الأوروبي والنقد الأوروبي هي المدخل الضروري لكل فيلسوف عربي معاصر ، بمثل دراسة النقد العربي المعاصر أو الأديب العربي المعاصر .

ولكنني لا أشك في أن الدكتور الفيومي ، بعد هذه المقدمة ، عائد - أو هو قد عاد بالفعل - إلى دائرة الفكر الإسلامي بمزيد من التعمق الذي لا تعوزه الجراءة ، كما لا تعوزه الأناة ولا الصبر ، وكلها صفات راسخة في تكوينه الشخصي .

نعم ، إن «اغتراب النفس» هو دليل القلق ، والقلق حالة مصاحبة لكل تغير ، سواء أكان تغيراً نحو الأفضل أم نحو الأسوأ ، وهو على العاليتين ظاهرة صحيحة ، فحتى إذا كان التغير نحو الأسوأ فالقلق يعني رفض هذا الأسوأ . إنما الذي نخشاه على أمتنا هو أن تترك القلق وتستسلم للحالة السيئة؛ فهذه الحالة من شلل الإرادة هي نذير فناء الأمم . ويخطيء من يدعي أن كوارث القرنين الأول والثاني كانت نتيجة لدسائس رجال من الأقطار المفتوحة نفهم الحق العنصري أو المذهبي إلى الكيد للإسلام بنشر الأقاويل الفاسدة ؛ فمع التسليم بوجود هؤلاء فإن الجدل معهم - وهو ما نهض به المعتزلة الأوائل على وجه

الخصوص - انتقل بالفكر الإسلامى من حالة الإيمان المطلق - أى الإيمان بالله الواحد خالق كل شيء - إلى حالة البحث عن العلل المباشرة أو التساؤل عن الأسباب ، وهو ما لا يناقض الإيمان ، ولا يخرج عن أصل الإسلام ، والإيمان بالموجود الأسمى الذى هو أصل كل الموجودات وكل القوانين ، لا يخلو من حالة من القلق عندما يقف الإنسان حائراً أمام الموجودات الجزئية ، متعائلاً عن حكمتها . وكيف يسوغ الادعاء بأن القرآن الكريم لا يعرف القلق وفيه مثل هذه الآية « **لقد نرى تقلب وجهك فى السماء فلنولينك قبلة ترضاها** » ، وصاحب الرسالة عليه الصلاة والسلام يقول : « **إنى ليغان على قلبى حتى استغفر الله فى اليوم سبعين مرة** » ؟

كاننى أبدأ الكلام عن هذه السيرة الذاتية بنخر فصل فيها ، فهل نجد فى ذلك شيئاً خارجاً عن المؤلف أو المنتظر ؟ لعل هذا صحيح ، ولكن الخروج على المؤلف هنا هو ما يمليه العقل . فكتاب السيرة ليس محمد إبراهيم الفيومى طفل القرية ، ولا الطالب الياق فى معهد الزقازيق الدينى ، ولا حتى الطالب فى كلية أصول الدين ، ولكنه الدكتور محمد إبراهيم الفيومى المفكر الناضج . وهو لا يكتب فى زمن قبل الثورة ، ولا فى أى عهد من عهود الثورة ، ولكنه يكتب سنة ١٩٩٨م ، وقد جنينا ، ولا نزال نجنى ، من العهود السابقة كلها ، حلوها ومرها . فهو فى كل ما يكتبه عن الماضى إنما يتظر بعين الحاضر .

وإذا كان قد أحسن معنى «الاعتراب» إحساساً مبهماً في مراحل حياته السابقة ، فإن إحساسه بالاعتراب في وقتنا الحاضر أشد وضوحاً وإيلاًماً . ولعلك تعرف أنه تولى أمانة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية مرتين - وأحسبه لا يزال يحمل هذه الأمانة - إلى جانب قيامه بالتدريس في جامعته . فهل تحسب أن شغله لهذا المنصب أرضاه وأسعده ، أو جعله أقل قلقاً ؟ ما أظن ذلك ! بل هو لا يذكره مرة واحدة في ثنايا هذه السيرة . وأقول : لعله فرغ من كتابتها في زمن سابق لسنة الطبع ، ولكنني أقول أيضاً : من يقدر على الزعم بأن إصلاح الفاسد ، أو تقويم المعوج ، عمل يمكن أن يتم في سنوات قليلة ؟

على كل حال هذا بعض ما يقوله عن «أهل الثقة» (لا أبري : هل من حسن الظن أو من سوءه أن نحسب من يتولى منصباً مثل أمانة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية داخلاً في عداد أهل الثقة) :

«من هنا طفح الشعور بالكثبة على أهل الثقة من قبل النظام الحاكم ، ومن ناحية أخرى : كان من غضب الله عليهم أن أهل سطوته وغضبه من أنفسهم على أنفسهم ، ومن الشعب . وثالثه الأثافي أنهم - أي أهل الثقة - طغاة ملأ الخوف قلوبهم من أنفسهم على أنفسهم . فيتأمر كل على أخيه ، ومع عدوانية التأمر تبرز خواطر تجوب مع الذاكرة يتمنى فيها كل لأخيه

قصاص العدالة الإلهية كلما ازداد الشعور بالظلم والإرهاب  
السياسي. (ص ٢١٤).

ولا أعنى بهذه الإشارة إلى أصحاب المناصب أو «أهل الثقة» وما  
يكونون فيه من كَنَبة وخوف وعدوانية ، أن ذلك نوع من «القلق» المفضي  
إلى التغيير نحو الأفضل ، أو إلى مقاومة التغيير نحو الأسوأ ، وإنما هو  
عرض من أعراض الانحدار ، نسأل الله أن يعيننا على الخلاص من  
شره . فما هو إلا التدمير المتبادل . على أنه ليس العرض الوحيد ، أو  
المرض الوحيد ، فثمة عرض آخر أو مرض آخر أكثر شبيهاً ، لا ينجو  
منه كبير ولا صغير ، وهو الذاتية المفرطة حتى أن الواحد منا لا يتجاوز  
حدود «الأناء» في آرائه أو أهوائه ، ولا يقبل أن يكون للآخر «أناء» أيضاً ،  
فترى الواحد منا لا يصغي إلى ما يقوله الآخر ، بل لا يكاد يقبل وجود  
هذا الآخر إلى جانب وجوده هو ، أو كما يروي الدكتور الفيومي عن  
أحد أساتذته الفرنسيين : «ما اجتمع عريبان في مكان إلا اختلفا» .  
ويقول الفيومي نفسه متعجباً وساخراً :

«ما بالنا نحن العرب - من نون البشرية - نحسن الحديث  
فرادي من مشاكلنا ونلهو بها سمرأً في مجالسنا ، أما حين  
نجتمع لتتفق على وجهة نظر تجمع بيننا ، أو بين آرائنا ، نرانا  
نختلف إلى حد الصراع ، فلا نحسن تفاهما ولا حواراً ،

وينطلق كل واحد على نفسه يناجى ذاته ، وينعني نفسه ،  
متحصراً على ما تتطوى عليه دخائل نفسه من نفائس الحكمة ،  
ثم يقول متحصراً مع تصاعد أهات قلبية : يا ليت قومي  
يفقهون ! « (حر ٢١٠) .

ولعلنا نتساءل حين نقرأ هذا الوصف الدقيق لقدرتنا الرهيبة على  
الاختلاف ، وعشقنا العجيب لذواتنا : أليس هذا هو أصل الداء ، فكلنا  
نتحدث عن «الديموقراطية» ، يستوى في ذلك من هم في السلطة ، ومن  
هم خارج السلطة ، ولكلنا أن نكون «ديموقراطيين» إلا إذا سلمنا بأن  
للآخرين وجوباً مثل وجوبنا ، وحقوقاً مثل حقوقنا ، أو بعبارة أخرى :  
إذا خرجنا من ذاتية «الأنأ» إلى موضوعية الجماعة ، التي تتمثل في  
قانون يخضع له الجميع ، أو مؤسسة لها نظام يحقق مصلحة عامة ،  
البيست الحقيقة هي أن في أعماق كل منا دكتاتوراً صغيراً أو كبيراً ؟  
وربما كانت هذه النزعة الدكتاتورية قائمة ، ظاهرة أو كامنة في نفوس  
البشر جميعاً ، ولكن الذي يحد منها هو الشعور بقوة المؤسسة . لذلك  
كانت الحضارة دائماً من عمل مؤسسات ، لا من عمل أفراد .

على أن كلمة «مؤسسة» ، مثل كلمة «ديموقراطية» ليست كلمة  
سحرية تفتح بها مغاليق الكوز ، فقد تجتمع فئة على أمر فيه مصلحة  
تجمع بين أفرادها ، وإن كانت مناقضة لمصلحة الأمة ، فتقيم هذه الفئة

«مؤسستها» التي ترعى الفساد وتحميه ، ولابد لها من استخدام شتى أساليب القهر قارة ، والخداع تارة أخرى ، لتبقى الأكثرية عاملة ناصبة خاضعة لما تمليه عليها الفئة المحظوظة.

وهناك نوع آخر من «المؤسسات» يساهم في استغلال هذه الأكثرية البائسة ، وهو «الطرقية» كما يسميها الدكتور الفيومي ، وإن كانت تسمى نفسها «الطرق الصوفية» ، وهم شيع متناكرة ، أحالت النين إلى مجموعة من الخرافات والممارسات أقرب إلى الوثنية ، ولكنها تقدم لعامة الناس ملجأ يفرون إليه من الشعور بالظلم والعجز عن مواجهته .

وهكذا يبدو أننا أدخلنا أنفسنا بمحض إرادتنا في حلقة مفرغة ؛ فانهصار كل فرد منا داخل ذاته جعل الاستبداد هو النظام الوحيد الذي يصلح لتدبير حياتنا المشتركة . والفرد المستبد لا بد له من أعوان ، وما دام هؤلاء الأعوان من نفس طينتنا فهم أيضا لا يفكرون في غير نواتهم ، ولا يجتمعون إلا لمصالحهم ، فلا تمنحهم مصالح الأكثرية ؛ وهكذا تجد الأكثرية نفسها وقد أهملت آراؤها ، وضيعت مصالحها ، فيزداد كل فرد عكوفاً على ذاته ، وهكذا دواليك .

فأصل الداء عندنا ليس في أننا لا نملك مؤسسات ، بل في أننا نملك مؤسسات فاسدة . ويعبر الدكتور الفيومي عن ذلك بقوله في فاتحة كتابه :

«إننا لا نفتقر إلى المبادئ التي توصلنا إلى اليقين فحسب ، بل  
إننا أيضا نملك مبادئ أخرى تتمشى مع الباطل وتدعو إليه ،  
وذلك يزيد من إحساس الإنسان بالفقرية في المجتمع الذي  
يعيش فيه ، وبخاصة إذا كان يحس بأنه صاحب رسالة يعمل  
على أدائها ويرجو من الله قبول عمله».

كيف السبيل إلى الخروج من هذه الحالة ؟

نقول نحن ، ولعلنا نخالف - إلى حد ما - مع ما يقوله الدكتور  
الفيومي : إننا بحاجة إلى أن يدخل «القلق» في صميم ثقافتنا ، القلق  
الخصب الذي يدعو إلى التساؤل الدائم .

فلو أن كل واحد من المتحاورين لم يكن شديد الثقة بما يقوله - وما  
يقوله هو غالبا كلام فارغ ، أى فى أحسن الأحوال دعوى بغير دليل ،  
فى الواقع المحسوس - لو لم يكن كل واحد من المتحاورين واثقا بما  
يقوله إلى درجة اليقين ، لاستطاع أن يصفى إلى كلام مصوره . ولو  
استطاع المتحاوران أن يتفقا على فكرة ما لأمكنهما أن يجرياها فى  
الواقع العملى دون يقين مسبق بنجاحها . فإذا لم تتجح فما على الواحد  
منهما إلا أن يطرح أسئلة جديدة ، ولم جرا .

فالقلق - ما لم يكن قلقا مرضيا - معناه التساؤل المستمر . هذا  
هو القلق الفلسفى ، وهو وإن ارتبط بالمنهج الوجودى خاصة ، بداية لكل

تفكير فلسفى ، ولعل كل مذهب فلسفى يدعى أنه وصل إلى نوع من اليقين ، مبني على مقدمات عقلية ، ووقائع يمكن إدراكها بالعقل ، ولكن أكثر المذاهب الفلسفية الحديثة وأوسعها تأثيراً ، كالماركسية والبرجماتية والوضعية المنطقية ، لا تقدم إلا منهجاً فى التفكير ، تعرف به ويقوم عندها مقام اليقين الدينى ، وقد يتفق معه أو لا يتفق .

يقول الدكتور الفيومى عن اتجاهه إلى البحث الفلسفى بعد نشأته الدينية :

«ولا ينبغي أن يُسلَكَ بالدين سبيل الفلسفة ، ولا بالفلسفة سبيل الدين ، ولا يُطلب اليقين عن طريق الفلسفة؛ لأنها لا تملكه وإن كانت تشير إلى مسالكه . وإنما ينبغي أن يُطلب اليقين من الدين .. سيظل الدين واحة للوجدان المطمئن ، بينما الفلسفة تمرّد على .. والحياة مترد بين الإيمان والتمرد .

«فى حين لو كنت ضحيّة يتعاليمى التى تلقيتها فى شبابهى لأرحت نفسى من عناء هذا القلق .. لأن السعى وراء الحقيقة هو الذى نظم معظم رؤاى السابقة للأشياء . ولا أعتقد أن هذا جعلنى أكثر سعادة وحسب ، بل إنه بالطبع قد زاد شخصيتى عمقاً ، جعلنى أزدري التفاهات ولا أكثرث بالسفوية .. وهكذا فى حالتى الخاصة أعتقد أن السعى وراء الحقيقة كان شراً

وخيراً . ولكنها فى نظرى لا تنطوى إلا على الخير . (ص ١٤٤).

غير أنه قال قبل ذلك بقليل : «إن معرفة لها مثل هذه الخصائص لا يقوى عليها إلا الفلاسفة» (ص ١٤٢).

وهنا نخالف . فتساوى الأدلة - فى نظر الفلسفة - على صحة العقيدة الدينية أو عدم صحتها ، لا يعد «معرفة» إلا بمعنى الاطلاع على مواقف المذاهب الفلسفية المختلفة من الدين ، وهذا نوع من التدريب العقلى لا يفيد «معرفة» وإنما يفيد نوعاً من المرونة الذهنية . وليس هو كل الفلسفة ، بل إن أهم المذاهب الفلسفية المعاصرة لم تعد تشغل نفسها بالحقائق المطلقة أو الغيبية التى يقوم عليها الدين : ويبقى ثمة موضوع مشترك بين الدراسات الفلسفية وهو البحث فى طرق التفكير وعلاقتها بالواقع المحسوس . ولا شك أن معرفة هذه الطرق - وإن اختلفت أو تعدت - مفيد لكل إنسان .

لا شك أيضاً أن التوسع فى الدراسات الفلسفية - كغيرها من الدراسات - لا يقدر عليه إلا القلة ، ولكن الفكر الفلسفى ضرورى لكل إنسان ، لأن ثمرته ، وهى القدرة على طرح الأسئلة ، تجعل الأهمية التى يتلقاها الإنسان - سواء أكان طالباً فى مدرسة أم باحثاً فى مختبر الحياة - واضحة الصواب أو واضحة الخطأ ، أو باعثة على

طرح أسئلة جديدة ، وهذه الحركة الذهنية هي ما يجعل الإنسان قادراً على التعلم ، قادراً على الاكتشاف والاختراع .

وقبل ذلك كله أن المنهج العقلي الواضح يجعل التفاهم بين الناس أيسر ، فتتحدد نقاط الاتفاق ونقط الاختلاف دون عناء .

لذلك كان القدماء يسمون الفلسفة «الحكمة» ، وصاحبها «حكيم» ، وكان الحكماء كثيرين عند العرب منذ العصر الجاهلي ، وهم فلاسفة شعبيون ، استمدوا فلسفتهم من واقع الحياة جلولهم . وقد وصف الدكتور الفيومي - في القسم الأول من كتابه الذي خصصه لنشأته في إحدى قرى محافظة البحلية - وصف واحداً من هؤلاء الحكماء وصفاً رائعاً . ولعله هو الذي وجهه - صبيّاً في نحو العاشرة - إلى دراسة هذه الفلسفة دون أن يعرف أحدهما اسم الفلسفة أو يسمع به .

ولولا أن المؤسسة الدينية عندها ما زالت تحيط الفلسفة بكثير من الريبة ، لكان لثقافتنا شأن غير هذا الشأن ، ولحياتنا شأن غير هذا الشأن .

الجزء الثاني

---

# في النقد الأدبي

---

## فى ظلال الرمان (١)

«فى ظلال الرمان».. عنوان رومانسى جدا، ألم نسمعهم يشبهون نهود الكواعب بالرمان، وعصير الرمان أحمر بلون الضود. وفيه حلاوة مرّة، كملح الحب ؟... ولكن مهلا .....

هى رواية لكاتب باكستانى يقيم فى انجلترا، ويكتب بالانجليزية، اسمه طارق على، وقد ترجمها صديقى الدكتور إبراهيم السعافين استاذ الألب العربى الحديث بالجامعة الأردنية، ونشرت الترجمة منذ بضع سنوات، ولكننى - بعد التصفح الأولى السريع - أجلات قراعتها بعض الوقت، حتى أعرف شيئا عن مؤلفها، وربما عن استقبال النقاد لها فى لغتها الأصلية، ولا سيما أن صاحبها لم يكتسب شهرة تقارب شهرة نظيره الهندى سلمان رشدى.

لم أجد للرواية ولا لكاتبها ذكرا فى المراجع الموسعة التى تضم أسماء الكتاب المعاصرين المعروفين - أو الذين يفترض أنهم معروفون - فى شتى بقاع العالم، ولا فى المجموعات الضخمة التى تشتمل على المقالات النقدية المهمة - أو التى يفترض أنها مهمة - حول الاصدارات الأدبية الجديدة. بالطبع، يمكن أن تنوّه رواية جديدة فى سوق حافل بالغث والسمين. قلت: يبعد أن يترجم الدكتور السعافين رواية ضعيفة، أو مجهولة تماما وسط الانتاج الروائى الضخم باللغة الانجليزية، فلاقروا الرواية على طريقة النقد الجديد، النص ولا شىء غير النص، ويمكننى -

حتى - أن أنسى المعلومة الصغيرة التي زوئني بها المترجم عن الكاتب.  
ولكنني أعترف بلئني لم أستطع أن أكون من أشياع النقد الجديد  
المخلصين، في أى يوم من الأيام.

فقد رأيت أن هذه الرواية تندرج تحت ظاهرة مهمة، يمكن أن تكون  
بها دلالتها على حالة الوعي العربى، أو ما يسمونه العقل العربى، في  
العقدين الأخيرين على وجه التحديد، وقد تبين لى من قراءة الرواية أن  
علاقة المؤلف بالثقافة العربية لا تقتصر على كونه مسلما، بل هو واسع  
الاطلاع على الفكر العربى، يناقش أفكارا لابن خلدون، ويستشهد مرات  
كثيرة، بأبيات للمعري وغيره.

ثم إن هناك اختيار المترجم لهذه الرواية بالذات، فله دلالة أيضا على  
قوة الظاهرة التي أتحدث عنها.

وأعنى بهذه الظاهرة اتجاه عند من الروائيين الذين ينتمون الى  
الثقافة العربية نحو حقبة معينة من تاريخ الاندلس، وهي حقبة ما بعد  
النهاية، أى حقبة التطهير العرقى لبقايا العرب والمسلمين بعد سقوط  
غرناطة سنة ١٤٩٢م.

فهناك ثلاثية رضى عاشور التي كتبت بالعربية (غرناطة - مريمه  
- الرحيل)، وهناك ليون الإفريقى «لأمين المعلوف» وقد كتبت بالفرنسية،  
ثم هناك رواية طارق على، موضوع حديثى اليوم.

وأقول ابتداءً إن الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمي رافعة الرأس؛ فمع أن لجنة جائزة نوبل قالت عن نجيب محفوظ - حسبما أذكر - إنه مكن لفن الرواية في الأدب العربي الحديث، فإن هذا لم يعد صحيحاً. لقد استرجعت الرواية العربية - وساهم في هذا نجيب محفوظ نفسه - علاقات القربى بينها وبين التراث القصصي العربي، الشعبي منه والرسمي وشبه الرسمى.

وطيب لى، وأنا ما زلت أمهد لما أريد قوله عن الظاهرة التي أشرت إليها، أن أنوه بعملين رائدين، يحملان الكثير من صفات النبوة، أحدهما عن الرواية، والآخر عن الشعر، وقد ظهر في أوائل الخمسينيات، وكان الكاتبان كلاهما دون الثلاثين.

الأول: «في الرواية العربية» لفاروق خورشيد.

والثاني: مقبلة بدر الديب لنيوان صلاح عبدالصبور الأول، «الناس في بلادى».

لم يكن فاروق خورشيد أول باحث في الأدب القصصي عند العرب، قبله كان عبدالحميد يونس قد نشر رسالته التي حصل بها على درجة الماجستير بإشراف أمين الخولي، وكان موضوعها سيرة الظاهر بيبرس. ثم أردفها برسالة الدكتوراه وكان موضوعها السيرة الهلالية، وقبلهما معا كانت سهير القلماوى قد حصلت على الدكتوراه برسالة عن

ألف ليلة وليلة أعنتها بإشراف طه حسين. ولكن الجديد في كتاب فاروق خورشيد أنه كان دفاعا عن قضية، خلاصتها: أن العرب لم يستوردوا الفن القصصي من الغرب. وجمع أدلته من العصر الجاهلي وأوائل العصر الأموي. كانت مثل هذه الصيحة ضرورية حتى يسترد المبدعون العرب ثقافتهم بأنفسهم، ويلتمسوا محاسن وحيلهم. ويثور منعتهم الروائية في تراثنا القصصي بمختلف أشكاله. وهذا ما كان ويكون.

أما بدر اليب - الذي كتب في «أخبار اليوم» مقالا حيا فيه كتاب فاروق خورشيد بحرارة شديدة - فقد قال في تقديم ديوان صديقه صلاح عبد الصبور إن الشعر الحر (شعر التفعيلة) قد حرر الشعر العربي من النموذج التقليدي الذي كان يعتمد على التأثير الخطابي، وجعله أكثر تقبلا لنماذج الشعر الغربي... وقد صدقت هذه النبوة أيضا، وخصوصا حين عملت مجلة «شعر» البيروتية إلى نشر قصائد لشعراء فرنسيين معاصرين وأمامها ترجمتها العربية. ولم تلبث أن وجدنا أجيال الشعراء العرب بعد الخمسينيات يكتبون شعرا منقطع الصلة بتراث الشعر العربي، حتى شعراء النهضة الحديثة، وذلك على الرغم من أن الشعر التراثي يكاد يحتكر الواجهة الرسمية : من المختارات المدرسية إلى المهرجانات التذكارية (شوقي وحافظ، البارودي، الشابي).

وهنا، وقبل أن نتحدث عن روايتنا الأندلسية والظاهرة التي تنتمي إليها، يفرض الموضوع الأندلسي في الشعر العربي المعاصر نفسه. وسنستعين مرة أخرى بدراسة نقدية وهي «الأندلس في الشعر العربي الحديث» للناقدة اعتدال عثمان، ضمن كتابها «إضاءة النص» وهي دراسة دقيقة ومتقنة، وذلك فإن لها فائدة مزدوجة فيما نحن بصدد: فهي أولاً، توضح كيف يساعد النقد الحداثي، الأشد تأثراً بالثقافة الغربية المعاصرة، جهود الشعراء العرب المعاصرين - القسم الأكبر والأوسع شهرة بين المثقفين - لتحرر من تراثهم، والالتصاق بالتيار الغالب على الشعر الغربي منذ أواخر القرن الماضي، والذي ضمن للطبقات المسيطرة شفاء الأنسب شفاء تاماً من ميكروب الثورة. ثم إن هذه الدراسة، ثانياً، تبين لنا من خلال مثال غني بالدلالات، ما تنطوي عليه حركة الشعر العربي المعاصر من قيمة ومن خطورة في الوقت نفسه (وكلتاهما - القيمة والخطورة - نابعتان من قطع الوشائج الحية التي كان يمكن أن تربطه بالتراث، والتحاقه بالشعر الغربي، التحاق التابع بالمتبوع)... فأمّا القيمة فهي أن هذا الشعر منذ الستينيات على وجه الخصوص، كان أوضح تعبير عن الحرية الراضية.

ولا يمكن أن نتحدث عن تحرر حقيقي للعالم العربي لا يبدأ من تحرر الفرد، فكراً وفعلًا، وليس من المناقضة القول بأن هذه الحرية

تدنت بالهزائم التي مني بها كل مشروع جماعي عربي، غير أن هذه  
الفريبة كانت، بدورها، مغلوقة دائما، فراحت تستبطن مادة بقائها من  
أعماق الذات، وتقبلت بسهولة، مختلف النزعات الجمالية التي أكدت  
استقلالية العمل الأدبي، وكان الشعر - بالذات - مكان متميز في هذه  
الدعوى، فحتى القائلون بالالتزام استثنوا الشعر.

وهكذا أصبح ما تسميه الناقدة «تفاعلا» بين الداخل والخارج في  
العمل الشعري مرضا نفسيا يتخفى في ثوب جمالي، وهذا هو جانب  
الخطورة.

فالشاعر العربي المعاصر، المقموع داخليا، والرازح تحت ثقل  
الشعور بأن الفجوة الحضارية بين الغرب والعالم العربي تتسع  
باستمرار؛ نراه ميلا، بدرجات مختلفة، الى توثيق الذات، وإسقاط  
شعوره بالهزيمة والاحباط على الثقافة العربية التي نبت فيها، يوهم  
نفسه أن «تشوير» اللغة، حسب تعبيره، وهنم الشكل الشعري العربي  
ابتداء من القصيدة حتى السطر والكلمة، وبناء شكله الخاص المعبر عن  
فربيته من ناحية، والمستوحى من نظريات غربية شكلية، من ناحية  
أخرى، يمكن أن يكون «انتصارا» على كل العوامل المعوقة.

فيمكن الخطورة أن الشاعر العربي يرى طريق الخلاص في إقامة  
بنائه الشعري بعيدا عن أطر الثقافة العربية، فيتحول موضوع مثل

«الأندلس» له حضوره الكبير، والدائم، فى الثقافة العربية، إلى رمز للمنفى، كما تتصور اعتدال عثمان (لماذا ؟ لم يكن العرب منفين فى الأندلس) ولعل الأصح أن يقال «مغامرة الخروج عند بعضهم، وسقوط الحلم» عند آخرين، وسواء أكان هذا أو ذاك، فهو يهبر عن معنى «الانقطاع» فى حياة الثقافة العربية، أو موتها، إذا أردنا عبارة أكثر صراحة. وفى إمكان النقد الحداثى أن يسرب فكرة موت الثقافة العربية فى ثنايا بحث عن جماليات القصيدة المعاصرة.

وأغنى الموت لها جمالياتها، حين يكون الموت ضريبة لازب، أما أن يكون الشعر استنراجا نحو الوقوع فى الهاوية، فهنا يمكن أن يقال للشعر: كفاك !

فليس الشعر الا جانبا واحدا من ثقافة الأمة، ومظهرها واحدا من مظاهر كثيرة لمبقرة أبنائها. والذي يحدد: أى المظاهر هو الأبقى بل أن تتوجه إليه العبقريات هو الرؤية التاريخية، أى رؤية الأمة لذاتها الحاضرة أو الممكنة، بالنسبة للماضى والمستقبل، والأمة لا تجتمع لكي تقرر هذا الأمر المعقد، فمثل هذه الرؤية - إذن - هى اختيار يقوم به أفراد؛ فإذا استجابت له حركة الأمة، أصبح معبرا عن رؤية جماعية.

والاختيار المظلم الذى ينطوى عليه الشعر العربى المعاصر ليس الاختيار الوحيد بطبيعة الحال، ومن الواضح أنه ليس الاختيار الأمثل.

والكنه قد يكون الاختيار الأقرب إلى الشعر بما هو شعر ؛ أى تعبير عن الذات.

وهنا نقول إن الاختيار الأنسب للأمة العربية إذا أرادت أن تحيا حياة صحيحة، أى أن تخرج من مجرد المحافظة على البقاء، التى يمكن أن تعنى التقوقع والعزلة، وهى حالة تلغى إلى الموت أيضا... الخيار الأنسب للأمة العربية فى الظروف التاريخية الراهنة إنما هو أن تتجه عبقرية الصلوة من مثقفوها المبدعين نحو الفكر النقدي. ونستخدم هذه العبارة «الفكر النقدي» حيث كان يمكن أن يقال «الفلسفة» تجنباً لأى خلط بالغميبيات، أو تضيق للمعنى بحيث يقتصر على ما يسمى «مبحث الوجود» أو نحو ذلك، فضلاً عن أننا نريد أن نخضع الفلسفة، مثل غيرها من جوانب الثقافة، أو شئون الحياة عامة، لمقتضيات الزمن.

والفكر النقدي يعنى طرح الأسئلة حول جميع المقولات التى يعد بعضها مسلمات، ولا يلتفت الى بعضها الآخر، والبحث عن الأجوبة الصحيحة باستخدام جميع طرق البحث التى امتدت إليها أو يمكن أن تهتدى إليها، العلوم الإنسانية والطبيعية، والعمل فى جميع هذه الفروع بصورة متزنة ومتكاملة حتى لا يتشتت مجال الرؤية وينبثع عن

مشكلات الحاضر، ومثل هذا الطرح الجديد لمشاكل الماضي والحاضر والمستقبل، يحتاج بدون شك الى شجاعة وتوضيحية من قبل القائمين به، كما يحتاج إلى مناخ عام يسمح بحرية التفكير ويوفر وسائل البحث. وهذا أهم ما يُحتاج إليه في الحقيقة، قبل الأفراد والأموال.

ولا بد من الاعتراف بأن هذا «الفكر النقدي» يكاد يكون معدوماً في عالمنا العربي ... ولا يزال ابداعنا الثقافي متجهاً في معظمه نحو الشعر والقصة أو الرواية. غير أننا نستطيع القول إن الرواية تحتوي على براعم الفكر النقدي، وإن اتجاه عدد من الروائيين المنتمين للثقافة العربية الى حقبة «ما بعد النهاية»، في تاريخ الأندلس يدل على شجاعة في مواجهة الحقائق. على أن «الفكر النقدي» المطلوب من العرب والمسلمين، لا ينبغي أن يكون مقصوراً على تراثنا وحاضرنا، بل يجب - بالقدر نفسه - أن يكون موجهاً نحو الحضارة الغربية، التي تمتلك، الحاضر وتعمل على تسويق ما تملكه في العالم كله. والحضارة العربية الإسلامية لم تنظر الى أهل الغرب في يوم من الأيام على أنهم نماذج دنيا من الكائنات البشرية، ولكنها لم تنظر إليهم أيضاً على أنهم نماذج عليا. ولا بد للفكر العربي

الإسلامي أن يتمسك بهذه النظرة ؛ لأن عالم المستقبل القريب، الذي تعمل الحضارة الغربية على تسويقه عالميا بمختلف الطرق : من الدعاية الى الحرب والتجوير - عالم المستقبل هذا يمكن، إذا خُليت الحضارة الغربية وطرقها السائدة الآن، ألا يحمل للجنس البشري سوي الدمار. وهذا ضروري على الخصوص حين يتوجه الابداع العربي الإسلامي لمخاطبة جمهور المثقفين في الغرب، وهو ما يظهر بوضوح في رواية أمين المعلوف «ليون الإفريقي»، كما يظهر بوضوح أكثر في رواية طارق علي، «في ظلال الرمان».

فالرواية لا تتركنا نحلم بتداعيات هذا العنوان (لم ننس «تحت ظلال الزيزفون» العنوان الثاني، والمترجم عن الأصل الفرنسي، لرواية المنفلوطي «مجدولين») بل تضعنا في الجو المقابل لهذه الأعلام الرمانية بمقدمة وخاتمة، وكلاهما موجهة للقارئ العربي الذي كتب له المؤلف بلغته، قبل القارئ العربي الذي ربما فكر أن الرواية ستصل إليه.

أما المقدمة فتصف محرقة الكتب التي خططها وأشرف على تنفيذها أسلف غرناطة. وبينما كان يسير عبر الرمان كان يحدث نفسه قائلا . «مهما يكن الانتقام الذي يخططون له في أعماق أساهم فلن

يكون مجنيا ، لقد ربحنا . كانت هذه الليلة نصرنا الحقيقي .» من هذه اللوحة العريضة لتدبير ثقافة وتدمير شعب، ينتقل الكاتب الى الحياة اليومية لأفراد أسرة عربية إقطاعية توطنت منذ أكثر من خمسمائة سنة على مقربة من غرناطة، وكان عميدها الحالي، عمر بن عبدالله، واحداً من الوجهاء الذين جمعتهم السلطة العسكرية، مع غيرهم من فئات الشعب، ليشهدوا بأعينهم دليل عجزهم، ونذير فئانهم. أما جده «ابن فارض» فكان فارساً تروى عن شجاعته قصص تشبه الأساطير.

وقبل أن أحدثك عن مؤسسة هذه الأسرة، وكيف كانت - في الحقيقة - نموذجاً لمأساة شعب بأسره، أنقلك، كما وعدتك، إلى الخاتمة. إنها خاتمة شديدة الإيجاز، ويطلبها هو السفاح الذي سوى قرية ابن فارض بالأرض، وقتل كل من فيها رجالاً ونساء وأطفالاً، لم ينج منهم إلا طاهى القصر القزم الذي اختبأ في مخزن للخلال. لقد مرت على هذه الحادثة عشرون سنة، وفرغ الإسبان الفزاة من أمر الأرض القديمة، وهذا قاهر قرية ابن فارض يهبط من سفينته ليستقبله سفراء الملك مونتزوما ويدهش الفارس الإسباني لمنظر المدينة المبنية كلها على الماء، فيسأل مساعده عن اسمها، ثم يعلق قائلاً: «لقد أنفقت ثروة طائلة في بنائها». فيجيبه المساعد : « إنهم أمة غنية جداً، يا كابتن كورتيز». ويتسم الكابتن كورتيز -

المقامة والخاتمة حقيقتان تاريخيتان. حضارتان : قامت أولاهما على استيعاب الآخر ، وقامت الثانية على استلابه ثم قتله. ولم تصبح المواجهة بينهما متساوية حقا إلا حين قويت الحضارة الثانية وبدأت تُعمل مبدأ الاستلاب والقتل في الحضارة الأولى.

هناك أساتذة في تزيف التاريخ يصورون الأمر بعكس ذلك، وهناك خبراء في حبك المؤامرات يفترون إسلاما دمويا، بلا عقل ولا ضمير، ويؤوئونه في أرضهم، ويحمونه من أهله، كي يتخذوه ذريعة أو عذرا لما هم ماضون فيه من إفناء العرب والمسلمين... ويسمون ذلك صراع الحضارات وما هو إلا صراع الخير والشر. إن الحضارة عمل تراكمي وصناعها قسمان: الشعب الكادح والفئات المسيطرة. وإذا كانت السيطرة لقوى البغي والعدوان أجبرت أبناء الشعب على فعل الشر؛ فإن الناس في كل جنس وملة غير مطبوعين على فعل الشر وإنما يسوقهم إليه البغي أي السعي لتحقيق المنفعة بغض الآخرين. وقضية العرب والمسلمين اليوم مرتبطة بمدى تحرر الشعوب من بقي السادة.

يتعمد الكاتب إبراز هذا المعنى الانساني من خلال بعض التفاصيل الصغيرة، فالتناء الإعداد للمحركة الكبرى كان بعض الجنود، ربما لأن أحدا لم يعلمهم قط القراءة والكتابة، قد أدركوا عظم الجريمة التي كانوا يساعون في ارتكابها. لقد أزعجهم الدور الذي كلفوا به . إنهم أبناء فلاحين يستعيدون القصص التي ألفوا سماعها من أجدانهم، وحكاياتهم عن قسوة المسلمين لا تنسجم مع الروايات عن ثقافتهم وتعليمهم. لم يكن ثمة عدد كبير من مثل هؤلاء الجنود، ولكنهم كانوا كافين للتمييز. يمشون في الأزقة، وهم يلقون حامدين بضع مخطوطات أمام أبواب محكمة الإغلاق، ولما كانوا لا يملكون معيارا للحكم فقد تصوروا ان المجلات الأثقل لا بد أن تكون الأكثر قيمة . لقد كان الافتراض خاطئا ولكن النية كانت جديرة بالاحترام والبادرة موضع تقدير. وخلال الدقيقة التي كان يغيب فيها الجنود عن الأنظار قد يفتح باب وقد يشب شخص متلفع بعباءة يلتقط الكتب ويختفي خلف مأمن نسبي من الأقفال والحواجز. وبهذه الطريقة ويفضل التهذيب الفطري لدى حفنة من الجنود، سلعت عدة مئات من المخطوطات تم ترحيلها لاحقا عبر البحر الى مكتبات شخصية أمينة في فاس، وهكذا تم انقاذها.

وعندما يأمر القائد الشاب المغرور جنوده بمحو قرية ابن فارس بما فيها ومن فيها من الوجود، يعترض عليه جندي كهل أشيب الحية

قائلا : «أنا حفيد راهب وابن جندي. منذ متى كان من شأن الدين المسيحي في هذه الديار قتل الأطفال وأمهاتهم ؟ أنا أقول لك هنا ، والآن ، إن هذه اليد وهذا السيف لن يقتلا أي طفل أو امرأة . إفعل بي ما تشاء ! » .

يمكنك أن تقول إن هذا الجندي البسيط وضع يده على قلب المشكلة في الحضارة الغربية - مشكلة لم يستطع أن يحلها توثبي نفسه، الذي وضع كتابه الضخم «دراسة للتاريخ» منطلقا من فكرة وحدة الحضارة الغربية، ليعمم منهج دراسة الحضارات على التاريخ الانساني كله. فالحضارة الغربية لم تكن قط وحدة متجانسة.

إن الدين المسيحي، وهو بلا شك عنصر مهم في بنائها، كشأن الدين في جميع الحضارات، لا ينسجم قط مع العنف البربري الذي سيطر على أوروبا عندما أفلت شمس الحضارة اليونانية الرومانية. لقد غيرت الكنائس الغربية في هذا الدين المسيحي المستورد أصلا من الشرق الأدنى، مهد الأديان السماوية الثلاثة الأشقاء : ولكن التفسير والتعديل كان دائما لتبرير العدوان، أي لمصلحة البربرية، وبقي الصدع عميقا في قلب الحضارة الغربية، وضمير الانسان الغربي إذا لم يتجرد من عتائته.

بعد أن نقول هذا، يجب أن ننظر الى الحضارة الإسلامية أيضا. فهل هي حضارة واحدة، وهل كانت كذلك في يوم من الأيام ؟ نعم، إن الانقسامات داخل الدين الإسلامي نفسه قد تكون أقل منها في معظم الأديان، ولكن هل ثمة شيء في قلب هذه الحضارة الإسلامية يجعل الفرقة والاختلاف واضطراب الآراء سمات مميزة للمجتمعات التي تنتمي الى هذه الحضارة، سواء نظرت اليها جملة أم نظرت الى كل مجتمع على حدة ؟ أليس هذا شأننا منذ «الفتنة الكبرى» الى يوم الناس هذا ؟

أما إن الأوان للفكر النقدي كي يطرح هذا السؤال الجوهرى، ويبحث عن جوابه، لا في نظريات مجردة، ولا في أحداث تاريخية كبرى يمكن إخضاعها لنسبتي التفسيرات، بل في وعى الأفراد وسلوكهم، وهم عند التحليل الأخير. وسواء شاعوا ذلك أم أبوا ، كبر شأنهم أم صغر، صناع التاريخ ؟

## فى ظلال الرمان ( ٢ )

بستان الرمان، فى رواية طارق على، لم يكن المسرح الرئيسى لأحداث هذه الرواية التى تجرى فى العام الثامن بعد سقوط غرناطة، آخر دولات الأندلس ، فى أيدي ملكي قشتالة وأراجون، إيزابيلا وفرديناند . لقد شهد هذا العام عملية من أفظع عمليات التطهير العرقى فى التاريخ، شملت العاصمة غرناطة كما شملت جميع أرياضها وقراها، ومنها قرية الهديلة نسبة إلى جد العشيرة، وقد هاجرت من الضام مع الموجات الأولى التى قدمت من ديار الإسلام لتبنى فى هذا الركن الجنوبى الغربى من أوروبا حضارة عظيمة. ولم يكن «بستان الرمان» سوى جزء صغير من ممتلكات هذه الأسرة، مجاور للقصر العتيق.

تعترف هند لعمتها الكبرى زهراء بأنها أحببت العالم المصرى الشاب ابن داود من أول يوم حين استضافه شقيقها الأكبر زهير. ولم تمض أيام قلائل حتى كانت الأسرة كلها مجتمعة فى الفناء الخارجى ومعهم رجال القرية المقلد ليتدارسوا المواقف الصعب التى شرحه لهم سيد القصر، وانتهى الاجتماع وزهير غائب، وأبوه قلق للغاية . لقد كان زهير وجماعة من شباب غرناطة يخططون لحركة ضد الاحتلال وكان أبوه يعرف ذلك، كما يعرف أن شبابيه الفائر ينطعمه أيضا إلى لقاءات مع فتيات القرية ونسائها، وكانت هند الشديدة الذكاء لا تجهل أنه يطلو

أميعة خادمة أمها من وقت لآخر. وبعد أن انفض الاجتماع وأصبحت الأسرة كلها داخل البيت قالت هند للحبيب الغالي إنها في حاجة إلى الهواء الطلق، وطلبت منه أن يسير معها في نزهة، حتى انتهى بهما السير إلى بستان الرمان. وعندما تصل هند إلى هذه النقطة في حكايتها تصاب الجدة بالدوار، وتسال: «بستان الرمان ؟ أهى مجموعة الأشجار التى تقع أمام البيت مباشرة ويراهها العائد من الغربة ؟ حين تكونين منبطحة على الأرض ؛ هل مازالت تعطى من يستلقي على الأرض شعوراً بأنه تحت خيمة من الرمان بشباك مستدير فى القمة ؟ وحين تفتح عينيك وتنتظرين من خلاله، هل مازالت النجوم ترقص فى السماء ؟ فتجيبها حفيبتها : «لا أعرف يا عمة. لم تسنح لى الفرصة لكى أستلقي تحتها».

فالجدة تعذر بنت ابن أخيها من أن تقع فى غواية بستان الرمان كما وقعت هى قبل خمسين سنة، حين أخذت معلمها وابن الخادمة الخاصة لزوجة أبيها إلى ذلك البستان، ومارسا هناك حقوق الزوجية كاملة، لأنها أرادت أن تضع أباها الفارس العظيم ابن فارس أمام امر واقع. وقد كلفها عنادها وقسوة أبيها عمرها كله، فبعد أن هربت إلى قرطبة، ولم يجرق العشيق الذى أرادت زوجاً على اللحاق بها، فباحت جسدها لكل نبيل مسيحي رغب فيها، وكأنها تعاقب نفسها وأباها

وحبيبها جميعا - بعد ذلك عادت إلى غرناطة حيث هامت على وجهها عارية أو شبه عارية ، وعلم أبوها بالأمر فأنخلها مصححة الأمراض العقلية حيث قضت أكثر من أربعين سنة، إلى أن أقنعت سادة المدينة الجدد بأنّها عاقلة ومسيحية أيضا، فسمحوا لها بأن تلقى أيامها الأخيرة مع أهلها فى «الهديل».

الجدة زهراء وبنت ابن أخيها هند، وبينهما أم هند، زبيدة، سيدة الدار الآن، كلهن نموذج واحد، يتكرر فى ثلاثة أجيال. ويزكرننا بنموذج سابق، نعرفه من كتب الألب معرفة لا بأس بها : ولادة بنت المستكفى حبيبة الشاعر ابن زيدون (وكان كاتب الرواية أراد بإعطاء الاسم نفسه إلى حبيب زهراء أن يعقد هذه الصلة) والتي ويروى أنها طرزت على حاشية ثوبها هذين البيتين :

أنا والله أصلح للمعالي      وأمشى مشيتى وأتية تيهي  
أمكن عاشقى من صمن خدى      وأعطي قبلتى من يشتهيها  
كلهن شاعرات أسيات، يجمعن إلى الذكاء الجرأة وقوة الشخصية، يخترن رجالهن بأنفسهن، بل ويتقدمن عليهم فى الجراءة الجنسية، زهراء خسرت حياتها بسبب هذه الجرأة، ورجعت نائمة . حرية الاختيار لها ثمن، فربما كان الاختيار خاطئا، صاحبها لم يكن كفتا لها فى قوة الشخصية ، فكرة الكلمة الاجتماعية لم تكن تهمها، ولكنها جعلته

جباناً. أما زبيدة فقد تزوجت عمر بن عبدالله عن حب، ورغم معارضة الأهل، وعاشا معا حياة سعيدة، وعندما أصبح الخيار خيار حياة أو موت، حملت السلاح بجانبه. هند أيضاً ستتزوج معلمها الفقير، ابن داود المصرى، ولكن بعد أن تطمئن أولاً إلى قدرته الجنسية، فيعقد قرانهما فى اليوم التالى، وما هى إلا أيام حتى يرحلا معا إلى فاس، مدينة جديدة عليه ، مثملا هي جديدة عليها.

هذا جانب من حياة أهل الأندلس نعرفه من الأدب والشعر أكثر مما نعرفه من التاريخ. الحياة الرخية المتسامحة، الحافلة بالمتع، وتقدم لنا الرواية ، مع هذه الوقائع الفرامية، لونا آخر من المتع الحسية فى الأوصاف المفصلة لألوان الطعام وفنون الطهى فى قصر الهنديل، وتحدثنا عن لون ثالث فى مكتبة القصر الحافلة، التى أقبل عليها ابن زيدون بنهم حتى أصبح معلماً لزهراء، بعد أن كان زميلاً لها .

لقد استمر الصراع بين الفاتحين العرب والمسلمين من ناحية، وممالك القوط فى الشمال (وهؤلاء لم يظهروا فى شبه القارة الأيبيرية إلا قبل العرب بقل من مائتى سنة) مدة تزيد على سبعة قرون، تعاقبت خلالها فترات السلم والحرب، وتعددت المحالفات كما تعددت المنازعات، ويعد الفتح العربى الذى وصل إلى جنوب فرنسا، والامبراطورية الأموية الزاهرة التى عاشت أكثر من قرنين، كان الانحسار تدريجيا حتى لم

يبقى تحت الحكم العربى إلا مملكة غرناطة الصغيرة الضعيفة، التى امتد عمرها أكثر من قرنين ونصف القرن، ولم يصبح فناؤها أمراً مقضياً إلا حين قررت إيزابيلا ملكة قشتالة سنة ١٤٧٠ م، بعد أن ضاعفت قوة جيوشها بزواجها من فرديناند ملك أراجون، أن لا تبقى للإسلام عينا ولا أثراً فى شبه القارة الأيبيرية.

بالطبع لم يكن هذا القرار معروفاً، فى وقته، لمسلمى الأندلس، بل لطمح لم يعرفوا مبلغ تأثير إيزابيلا بتفكير رجال الكنيسة الأشد تمسكاً، وقد كان هؤلاء يخوضون حرياً ضارية ضد جميع الفرق المسيحية التى خرجت على تعاليم البابوية، وقد كانت قسوتهم فى إبادة أتباع محمد تبدو مبررة للمسيحيين عموماً، بل تجعل هجومهم على «الهراطقة» المسيحيين مبرراً أيضاً.

يقول الكونت دى مندوزا حاكم غرناطة العسكرى للأسقف خمينز دى سسنروس ، كاهن اعتراف الملكة إيزابيلا، الذى اختارته بنفسها أسقفاً للمدينة، وفوضته فى اتخاذ ما يراه لإبادة من بقي فيها من المسلمين ثقة منهم بعهد الأمان الذى أعطته لملكهم حين سلم المدينة :

«إنك لا تعي حسن حظك يا رئيس الأساقفة، لولا اليهود والمسلمون، الأعداء الطبيعيون الذين ساعدوك فى إبقاء الكنيسة موحدة، لعانت الهراطقة المسيحيون فساداً فى شبه الجزيرة هذه.» (الرواية ، ص ٨٤).

فالحرب والسلام كانا عند الناس العاديين، وعند الفرسان أيضاً، بل عند الفرسان على وجه الخصوص، جزءاً من طبيعة الحياة، مثل الليل والنهار، والصيف والشتاء، وفي أوقات السلم، وهى - بداية - أطول من أوقات الحرب، كانت تقوم صداقات بين المتحاربين السابقين. هذا دون انيجو دى مندوزا، حاكم غرناطة العسكرى اليوم، كان فى طفولته وصباه صديقاً لعمر بن عبدالله، عميد أسرة ابن فارس، ومستشار أمير غرناطة سابقاً. لقد التقى جدهما فى ساحات القتال، وكانت بطولات الجبين من الفولكلور الشائع فى الأندلس، يفخر به الحفيدان، اللذان يمكن أن يتقاتلا فى المستقبل، ولكن هذا الاحتمال لا يعكر صفو صداقتهما فى زمن السلم.

كان جمع الكتب وإحراقها فى ميدان الرملة بأمر الأسقف - وعلى مشهد من سكان غرناطة جميعاً، على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم وفئاتهم، جاء بعضهم من تلقاء أنفسهم، وسبق بعضهم سوقاً، حتى نزلاء مستشفى الأمراض العقلية وبينهم زهراء، وحتى أعيان البلد الذين لم يعوبوا أعياناً، بل مهزومين لا يملكون رفض دعوة المنتصر - كانت معركة الكتب تعنى إحراق العقل، سلب الروح والهوية. وفهم الجميع ذلك، وأبركوا أن الأمر جد، أن أكفانهم قد أعدت، كما قال أحدهم.

لعل عمر لم يكن يتوقع أن يسمع أسوأ مما سمعه فعلاً عندما ذهب للقاء صديق طفولته في مكتبه في قصر الحمراء . لقد أخبره الكونت دى مندوزا بأن النية مبيتة على محو الإسلام محواً تاماً من شبه الجزيرة . ولم يكن في استطاعته - وهو الحاكم العسكري للمدينة - أن يؤدي لصديقه خدمة أفضل من مصارحته بحقيقة الموقف، حتى يستطيع أن يتخذ القرار المناسب قبل فوات الأوان، فليس هذا وقت المجاملات الفارغة، ولا وقت الأحلام . كان عمر، حتى محرقة باب الرملة، مطمئناً إلى حياته القريية الناعمة؛ فقصره لم يتغير فيه شيء ، وقرية الهديل لم يتغير فيها شيء ، ولم يكن يتصور إلا أن المدينة التي سقطت في أيدي الصليبيين بعد حصار طويل ، ولكن دون قتال ، سوف تُسترد في وقت قريب ، فقد حدث مثل ذلك مرات كثيرة ، في أمكنة كثيرة من أرض الأندلس، ولكنه الآن رجل آخر، أمامه خيار صعب ، لا يمس مستقبله وحده ، بل مستقبل أسرته وهي كل حياته، ومستقبل قريته كلها ، وهو السيد الذي ياتَمرون بأمره : فأما الهجرة، وإما التمسك، وإما القتال؛ ونتيجة المحتملة أن يقتلوا جميعاً ، وتُسبى نساؤهم وأطفالهم.

لعل كلمات الكونت لم تفاجئه، ولعله كان يدبر الأمر في ذهنه منذ حريق باب الرملة . ولكنه فوجئ حقاً حين زار قريته ابن هشام وقضى الليلة عنده ، كعادته كلما زار غرناطة.

كان هشام ابن عمة لعبدالله ، والد عمر ، وقد تربى ، لظروف خاصة ، في كنف الجد ، ابن فارض ، واستمرت صلته وأبنائه بقصر الهذيل متينة ومنظمة ، مع أنه اشتغل بالتجارة التي لم يكن ملاك الأراضى يحترمونها كثيراً . وكان ابن هشام تربياً «لعمره» وحين كبرا أصبح ينوب عنه فى كثير من حاجاته فى غرناطة .

كانت المفاجأة ، بعد الاستقبال الحار الذى لم يخل من ارتباك ، أن هشام قرر أن يقتصر مع جميع أفراد أسرته . وكان من حسن حظ الجميع (!) أن الذى سيقوم بتعميدهم لم يكن شخصاً آخر غير مهم ميجيل ، أسقف قرطبة!

ميجيل ، أو ميكال أخو عبدالله غير الشقيق ، أى أنه ابن خال هشام ، والد ابن هشام ، أنه هنا فى غرناطة لهذا الغرض ، وغدا سوف يكون فى الهذيل !

يفادر عمر قصر هشام قبل الفجر ، حتى لا يشهد مهزلة التعميد ، وهو يدير فى ذهنه ما يمكن أن يقوله لأهل القرية ، ولبكره «زهير» على وجه الخصوص ، الشاب ابن الثالثة والعشرين ، والذى اشتبك قبل أيام قلائل مع رجل قشتالى فى غرناطة ، والذى كان يحاول ، فى هذا الوقت بالذات ، أن يجند شبانا من القرية ، ويضمهم إلى جماعة من أصدقائه فى قرطبة ، لينظموا مقاومة مسلحة ضد جيش الاحتلال .

وسكان قصر الهديل يعرفون العم ميجيل جيدا ، ولا يحبونه مطلقا ،  
والفضل للعربية العجوز التي تذكره دائما بالسوء ، وتقول إنه قتل أمه .  
وكانت أم ميجيل خادمة في قصر أحد النبلاء المسيحيين في قرطبة ،  
ورأها ابن فارض . وكان في زيارة لصاحب القصر مع بعض الأعمام ،  
فتفتن بها الفارس العربي المسلم ، ورجع بها إلى الهديل زوجة جديدة ،  
سميت «أسماء» ، ومع أن ظهورها بهذه الصفة كان صدمة لزهراء وعبد  
الله ، ابني فارض من زوجه الأولى ، فإن زهراء لم تلبث أن أحببتها  
واطمأنت إليها ، حتى طمعت أن تتوسط لها عند أبيها ليوافق على  
زواجها من ابن زيدون .

أما كيف قتل ميكال أو ميجيل أمه ، وبلى سلاح ، فسر يتهامس به  
أهل القرية . ولا يعرف حقيقته أحد سوى أسماء نفسها ، وخادمتها التي  
ماتت بعدها بقليل . وميجيل طبعاً ، وربما الكاهن الذي اعترف له حين  
تحول إلى الديانة الكاثوليكية ، ولعله لم يستطع أن يتحمل وحده ذلك  
السر الفظيع .

حين تلتقي زهراء وميجيل في قصر الهديل ، بعد فراق أربعين سنة  
أو تزيد ، يهم ميجيل أن يفضي إلى أخته بما ظل يكره وما حوّل مجرى  
حياته ، ولكن حديثهما ينقطع بدخول بعض أهل الدار .

أما سكان الهديل الآخرون، فيقول لهم ميجيل فى معرض بيان الأسباب التى أدت إلى ضياع الأندلس من أيدي المسلمين : إنهم لا يعرفون المغفرة .

وتقول زهراء : إنهم يبالغون فى الاعتداد بما يسمونه الشرف .

يعقد عمر اجتماعاً لأهل القرية، الكبار منهم. ويستمعون إلى ما يقوله ميجيل ليرغبهم فى اعتناق المسيحية ، مشكلة الإسلام أنه أحرز انتصاراته بسهولة ، أما المسيحية فقد عاشت زمناً طويلاً فى الأقبية والسراريب، فنظمت نفسها بطريقة أفضل. ويعدده يتكلم ابن زيدون، وقد أصبح يعيش معتزلاً فى جبل ، مشتغلاً بالتأليف ، يعرفه الناس باسم «واجد الزنديق» ، وفى تلك التسمية ما يكفى لبيان مبلغ الثقة التى يمكن أن يولوها لكلامه. ومع ذلك فقد أثار حماسهم وكبرياهم حين قال إن النجم الذى يغرب فى مكان يطلع فى مكان آخر، ونكّرهم بانتصارات المسلمين فى اصطمبول . وأما سبب هزيمة المسلمين فى الأندلس فقد أرجعها إلى تفرقهم، وقال إن الإسلام، وهو دين العقل، لم يستطع أتباعه أن يهتدوا إلى نظام الحكم يقوم على العقل .

كان زهير فى شغل عن ذلك الاجتماع غير المجدى باجتماعه بأمية أولاً ، ثم بترتيب أمر خروجه من البيت قبل أن يستيقظ أهله ، حتى يتجنب قسوة الوداع ، ولا سيما حين يودع أخاه الأصغر يزيد ، الذى لم

يبلغ العاشرة . وقد صارع أباه بعزمه، ومع أن أباه خوفه من العواقب ، فقد انتهى بأن سلمه سيف جده ابن فارض.

لقد أثبت زهير أنه كان جديراً بحمل هذا السيف ، ولكن النتيجة النهائية كانت : جائزة ضخمة لمن يلقى برأسه ، وحملة إبادة محت قرية الهندل بما عليها ومن عليها، حتى يزيد الصغير.

هذه رواية تاريخية، وفي الروايات التاريخية ، عامة ، لا يعبر الروائي من رؤيته التاريخ ، إذا عبث بالوقائع، أو شوه صور الشخصيات التاريخية المعروفة. ولكنه يعبر عن هذه الرؤية باختياره الزمان والمكان، وهو اختيار نابع من موقف حاضر، نقول إنه الموقف النقدي. وقد عبر كاتب «فى ظلال الرمان» عن هذا الموقف من خلال آراء - أوردنا أطرافاً منها - لبعض الشخصيات ، ومنها شخصيات تاريخية وشخصيات روائية . ولكنه يعبر عن فكره بطريقة أقوى تأثيراً، لكونها غير مباشرة، فى تصويره لشخصياته الروائية . إن ابن فارض، وحفيده عمر، وحفيده الأصغر زهير، يتمصفون جميعاً بالاندفاع ، لا يخفون مشاعرهم ، ولا يصبرون على رسم الخطط بعيدة المدى ، يبادرون ، وقت الأزمات ، إلى فعل ما يعليه الضرف ، ولو كان الموت هو الثمن . ولكن لماذا تركوا الأمور، من البداية ، تصل إلى حد الأزمة ؟ بينهم يمنهم ثقة كاملة بالله ، ولكنهم ينسون واجبهم فى تهيئة الأسباب ، وحرصهم

على الشرف الشخصى يجعل اجتماعهم على أمر واحد حالة شاذة ، مرتجلة ، فلا تتحقق إلا حين يكون أوان الفعل المتمر قد فات. بينهم لا يحضهم على قهر النفس ، ولا يهرمهم من متع الحياة ، واذك يبالغون فى المحاسبة على الأخطاء ، إذ ليس ثمة حرمان يبرر الخطأ. واذك أيضا هم ميالون إلى تبرئة أنفسهم واتهام الآخرين ، ومن هنا يقل التسامح بينهم ، ويزداد الشقاق.

لا يقولون انهم مذنبون إلا عندما تنزل بهم كارثة عظيمة، فيقولون ، عندئذ إنها عقاب من الله ، ويبحثون فى بينهم عن أسباب لكون البشر جميعا سواء فى ارتكاب الذنوب ، وهم وحدهم الذين يحاسبون عليها. ولا يبحثون عن الأسباب الحقيقية التى جعلتهم يخسرون، وغيرهم يكسبون.

هذه معان نكتشفها شيئا فشيئا ، ونحن نندمج فى حياة هذه الأسرة بأجيالها الثلاثة ، وإن كنا نتلمس الحقيقة - غالبا - من خلال الجيل الأصغر، الذى يحمل - كما نحمل نحن الآن - ثقل تاريخ طويل ، ربما هجم على خواطرنا فى يوم أو ساعة ، كما عاشته هذه الأسرة الأندلسية بضعة أسابيع .

## أبوالمعاطي أبو النجاء شاعر الألفه والأمل (١)

أرجو ألا يدهش أحد من هذا الخلط المتعمد بين القصة والشعر؛ فالشعر هو مصدر الفنون كلها، لا القصة القصيرة فقط (وهي الفن الذي استكثر بمعظم إنتاج أبي المعاطي أبي النجاء).

لولا هذه الجمرة في القلب ، لما وجد نحت ولا تصوير ولا موسيقى ولا.. ولا.. وعندما تلمح وهج هذه الجمرة وتحس دفئها، لا يمكنك إلا أن تسمي ما تبصره أو تسمعه أو تقرؤه شعرا.

ولعل الكتاب الشبان ان يكونوا اكثر ترحيبا بعنوان كهذا، فقد أصبح الارتباط بين القصة القصيرة والشعر أشبه بقانون من قوانين الكتابة الجديدة التي يتحمسون لها، بل ان الفصل بينهما ليحمل في نظرهم من معاني الاستبداد والجمود ما كان يحمله سور برلين.. ولهذا يسمون ما يكتبونه «نصوصا» يعنون أنها تشكيلات لغوية لا تخضع لمواصفات الشعر ولا لمواصفات القصة، وكثتهم يشترطون على القارئ قبل الولوج إليها ان يستدعي كل ما مر عليه سابقا من نصوص مشابهة أو مخالفة، دون أن يطالب هذا النص الجديد بالتزام «نمط» معين بين تلك النصوص السابقة.

ولكن أبا المعاطى أبا النجا لا يزال يسمى «نصوصه» الثرية القصيرة قصصا قصيرة.. وقد جمع سبع مجموعات منها فى مجلدين أصدرتهما هيئة الكتاب، ظهرت المجموعة الاولى سنة ١٩٦٠م والسابعة سنة ١٩٨٤م ، وخلال هذه المساحة التى تتفرش على أكثر من ربع قرن ظل وميض الشعر يتراعى فى قصص أبي المعاطى أبي النجا، بصورة لا تخطئ فيها شخصيته شخصية شاعر الألفة والامل . لقد أصبح من عادة النقاد فى أيامنا هذه أن يرقبوا الكتاب أجيالا، والجيل عندهم يساوى عقدا واحدا من السنين، فهناك كتاب الستينيات وكتاب السبعينيات، الخ، والشعراء كذلك . وربما كان هذا الترتيب مناسبا لإيقاع الزمن الذى أصبحنا نعيش فيه، ولكن هذا تراه يناسب الشعر والأدب ؟ لقد عرفنا أحمد رامى فى صباننا بلقب «شاعر الشباب» ولم يزل شاعر الشباب الى ان ترك هذه الدنيا . ولعله كان قد ناهز السبعين أو جاوزها حين نظم «انت الحب» ليلحنها عبدالوهاب وتغنيها أم كلثوم فنجد وهج الشعر أو وهج الحب (هل ثمة فرق بينهما ؟) فى لوحة ابن العشرين.

دعونا من قصة الاجيال ولا تتشغلوا كثيرا بما جرى لنا خلال هذه الاربعين سنة ، حقا ان الزمن دار بنا ، لا دوران الرحى كما تخيل الشاعر القديم ، بل دوران آلة جهنمية ، تفرى اللحم والعظام ، ولكن لا

تنسوا أن الشعر يحملنا على جناحه مهما دار الزمن بنا، وأنا بالشعر وبالشعر وحده ، نرتفع فوق الزمن ، نصبح صابته ، نترك هذه الآلة الجهنمية تطحن الفضلات وننشئ في كل عهد ، بل في كل يوم ، بل في كل لحظة ، حياة جديدة .

عدو الشعر الأكبر ليس الزمن ، بل هذه المذاهب الأدبية المفتعلة التي تحاول أن تسجنه ، أن تنتف ريشه ليظل لاصقا بالأرض ، وتجمعه في حظائر لتأخذ بيضه وتبيعه في أسواق الفن الرخيص . ولكن الشعر الحقيقي صقر يخترق أجواء المذاهب والنظريات ، ليبني عشه في الأعلى ، حيث يصعد من يريدون أن يستشرفوا حدود الأفق .

### مسيرته مع القصة ..

بلا ضجيج ، لكن بطاقة عظيمة للحب ، يمضى أبوالمحاطى أبو النجا في مسيرته مع القصة القصيرة ، التي استطاعت طوال تلك العقبة ، أن تتسيد على الألب النثرى في مصر ، دافعة الرواية الى الخلف ، مزينة المقالة الفنية من الميدان كله تقريبا ، ولكن كانت بجانبها حركة نقدية نشيطة . تتولاها بالتقديم أو التفسير أو التوجيه أو التقويم ، حسب الأحوال . وكانت الحركة النقدية في الخمسينيات والستينيات تستنسى بفكر نظري افتقدته القصة القصيرة المصرية

فى وثبتها الاولى فى العشرينيات . كان هذا الفكر فى جانب منه .  
يركز على «فنية» القصة مستفيدا من الاهتمام الذى حظيت به الفنون  
الادبية الحديثة داخل الجامعة والمعاهد الفنية بعد أن كانت مهمة فى  
الأوساط الأكاديمية اعمالاً تاماً ، ولكن الجانب الأكبر والأهم من الفكر  
النقدى كان مستعدا من الفلسفتين الماركسية والوجودية . كانت الاولى  
- على وجه الخصوص - فعالة فى اخراج القصة القصيرة من جو الغرف  
المغلقة الذى صارت اليه حين انحصرت فى حدود البورجوازية المقلدة  
ومعومها الصغيرة ، ولكن انشغال الذات باكتشاف قنراتها الكامنة  
على التغيير فى عصر متسارع الابقاع مضطرب الاتجاهات كان ينزع  
بالمبدعين - واعين أو غير واعين - نحو الفكر الوجودى . ويجبر النقاد  
على التخفيف من صرامة الواقعية الاشتراكية التقليدية . لم يكن  
أبوالعلاطفى أبو النجا يقدر على أن ينأى بنفسه عن هذه المؤثرات  
فإنها لم تكن - بدورها - ناشئة من فراغ ، بل كانت جزءا من واقع  
تاريخى - محلي وعالمي معقد ومتشابك ولكنه حين يسترجع تجربته  
الفنية يقرر :

«ان لكل كاتب قضاياء الاثيرة ، وان بوصلته الداخلية قد تتجنب  
بشدة أمام مشكلات بعينها ، نفسية أو روحية ، فيصل عطاؤه فيها الى  
نزى لا يصل الى مثلها فى غيرها ، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح

على كاتب موضوعه، كما أننا لا نقترح على كاتب أسلوبه وطريقته في الكتابة.

في حوار مع مجدى حسنين، أدب ونقد، أغسطس ١٩٩٤ م، تستشف من هذه الكلمات المهذبة نغمة الخلاف الأبدى بين المبدع ونقاده، حتى ولو كان الناقد متعاطفاً، حتى ولو كان منجاء في النقد مقتصرًا على التفسير، دون التقديم أو الحكم. ألا تراه حين يفسر إنما يختار أشياء بعينها، يراها هي الأجر بالاهتمام؟ ليس في هذا الاختيار نوع من محاولة التأثير في المبدع؟ ولكننا لا نفتح الباب لهذه القضية الآن، حتى لا نتدخل علينا دخول العاصفة، وبحسبنا أن نقول أن الناقد الوحيد الذي يصفى إليه المبدع (حين يفكر في ابداعه هو، وليس في ابداع غيره) إنما هو المبدع ذاته.

ولا تحسبن أن أبا المعاطي يقول هذا الكلام في أواسط التسعينيات؛ لأن وراءه سبع مجموعات قصصية وروايتين مهمتين، تكفل له نوعاً من الاطمئنان، وشعوراً بالثقة من قرائه، فيها هو ذا يذيل مجموعته الثانية «الابتسامة الغامضة» ١٩٩٣ م، بحوار يجريه مع نفسه (الصديق الذي لا يرحم) - انه يضع أمامنا هذه المشكلة :

«لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ من مجتمعه هذا الموقف (اللامبالي)؟.. لو أن سائقى الترام أو بائعى اللبن أو حتى المدرسين

كفوا فجأة عن أداء أعمالهم ذات صباح لسبب ما؛ ألا تنهب الجماهير  
لغفيرة الى بيوتهم في مظاهرة تدعوهم الى العودة الى عملهم أو على  
الأقل لتتبين حقيقة الامر؟ لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ منه مجتمعه  
هذا الموقف ؟ ويجيبه «الصديق الذي لا يرحم» :

«ان سائق الترام ويانع اللين والمدرس وغيرهم يلبون للمجتمع  
حاجات مسبقة ؛ فانت تنام في انتظار بائع اللين ، وتقف على المحطة  
في انتظار سائق الترام حتى يصل بك لموعدك المحدد مثل كل الأيام ،  
والآلاف التلاميذ يتوجهون الى المدارس لسماع دروس أعدت من قبل،  
وتكررت منذ سنين طويلة ، أما الكاتب فمهمته أشق بكثير ؛ انه لا  
يلبى حاجات قديمة بل انه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ،  
وحواجز لم تخلق بعد . انه يسبقهم دائما لأنه يقف دائما على حافة  
المجهول في نفوسهم وفي حياتهم . انه يستتقنهم دائما من قيود  
الحاجات القديمة .. ويفتح عيونهم على رؤية جديدة لهذا العالم الذي  
يبدو لأول وهلة أنه يكرر نفسه بطريقة قاتلة» .

### حافة المجهول

واضح أن موضوع الحوار هو الكتابة الفنية أو الإبداع عموما،  
فالكاتب المبدع الذي يقف بقرانه على حافة المجهول دائما لا يلزمهم  
بموقف أو فكرة ، فكيف يقبل إلزاما من غيره ولو كان أعظم النقاد أو

أعظم الفلاسفة ؟ لدى الكاتب «بوصلة» كما عبر أبو المعاطي في حوارہ  
الأحدث ، بها وحدها يهتدى، وإن كانت - حتى هذه - لا «تقرر» له شيئاً .  
لقد «عايش» أبوالمعاطي أبوالنجا «الواقعية الجديدة» كما عايشها  
الناقد أنور المعداوى الذى كتب مقدمة مجموعته القصصية الأولى، وكلمة  
«المعايشة» هنا قريبة من معناها الاصلى، معناها المكائى، فكلاهما  
يتحرك فى «الأرض» التى فتحتها الواقعية الجديدة . أرض الواقع  
الاجتماعى الذى يعيشه ملايين المصريين.

ولكن كلا منهما يتحرك بطريقته : فلما المعداوى فكان قد صاغ  
معاييره النقدية بعيداً عن أى تأثير مباشر النظرية الماركسية ، وكان  
معياره الأول والأساسى هو ما سماه «الأداء النفسى» ، وما نستطيع  
نحن أن نسميه «الصدق النفسى» مقابل للصدق الواقعى والصدق  
الفنى اللذين تحدث عنهما العقاد . ولكنه حين تعامل مع قصص أبى  
المعاطي الأولى ميز بين نوعين من الإبداع وإن كان كلاهما «صائباً» ،  
وكلاهما يعتمد على التأثير غير المباشر فى وعى القارئ كما هو  
شأن «الأداء» الجيد : نوع ينطلق من رؤية الكاتب للواقع الخارجى،  
ونوع ينطلق من فكرة ذاتية للكاتب ، يخلعها على الواقع . وإذا كان  
المعداوى فى شغفه بالتقسيم قد أقام حداً فاصلاً بين النوعين،  
فإنه فى تفضيله للنوع الاول قد بدا متقرباً بالواقعية الجديدة ، وأما

أبو المعاطى فكان لديه «بوصلته الداخلية» كما يسميها ، أو «أسطورة الشخصية» حسب الاصطلاح الذى حاول أن أعتمده مقتبسا العبارة من الشاعر الأيرلندى بيتس . وكلتا العبارتين (البوصلة والأسطورة) تشير إلى مبدأ ثابت وعميق فى نفس الكاتب ، إلا أن اصطلاح الأسطورة يمتاز بدلالته على ماهية هذا المسمى ، وهى الاصل النفسى السابق، على العقل، والنزى يتغذى بكل التجارب النفسية - عقلية أو غيرها - على مدى الحياة . أسطورة أبى المعاطى، كما حاول أن يشرحها فى حوار مع مجدى حسنين، مركزها الدين بمفهومه الصوفى (وحدة الوجود) ومن ثم فهى مرتبطة - على حد قوله - ببحثه عن معنى الفن والأدب وغاية العلم، وقبل ذلك كله - نقول نحن - بمعنى الحياة ومعنى الحب ومعنى الجماعة ومعنى الذات ، هذه هى أسطورة أبى المعاطى التى رافقته فى رحلته - كفنان - من أرض الواقعة الجديدة إلى أرض الحداثة ، ورحلته - كإنسان - من القرية إلى المدينة ، ومن القاهرة إلى الكويت .

## امتزاج الأسطورة بالواقعية

فلنأخذ مثالا واحداً لامتزاج هذه الأسطورة بالواقعية الجديدة - أو الواقعية الاشتراكية - من قصته «حارس المقبرة» وهى إحدى قصص المجموعة الأولى . عبدالعال ينتمى إلى الطبقة الدنيا من أهل القرية؛ طبقة أجراء اليومية الذين لا يملكون شيئاً حتى ولا عملاً منتظماً ، وقد

وانته الفرصة ليقوم بعمل غريب نوعا ما، ومخيف أيضا إلى حد ما، ولكنه فهم أن أجره سيكون أكبر من المعتاد، وهو في أشد الحاجة إلى المال لأن الشتاء قد حل ولا بد له من أن يبهر كسوة العيال ، وهكذا تقرر أن يبيت ثلاث ليالٍ أمام مقبرة أحد أعيان القرية عقب الدفنة ، فثمة أناس أشرار في هذا الزمن الأغبر لا يثورعون عن سرقة أكفان الموتى حديثي الوفاة .

الظلام ، والبرد ، والمطر . والوصف المجسد الحى لبنتي عبدالعال وقد جاء تا اليه تحملان طعام العشاء ، وحنانه الخشن وهو يضمهما إلى جواره لتتالا شيئا من اللفء ، بينما تتحسس أصابعه مواضع الخروق في ثوبيهما في حركة جامدة . كل هذه الأوصاف الطبيعية ترسم صورة موضوعية محايدة لحياة الأجراء في القرية، والمشاعر التي تتملك عبدالعال حقا ليست الا ربود أفعال مباشرة حين يحس بلذع البرد أو يسمع خشخشة الريح في أشجار المقبرة.

ويدفعه شعوره بالبرد والخوف إلى المقارنة بين حالته وحالة ساكني هذه القبور . إنه لم يعد يعرف مكان قبر أبيه لأنه لا يرتفع كثيرا عن الأرض، لأنه بالطبع لا يفكر أن يزوره كما يزور أهل الموتى موتاهم ولكنه يعرف أن كباراء البلد راقبون في قبورهم متشرون بأكلانهم ولا يمكنهم أن يشعروا بالبرد . ويسمع صوتا غريبا حتى إذا اقترب منه

تبين أنه نثب يعالج ازاحة حجر المقبرة التى كلف بحراستها ، فيقنقه ببعض الأحجار وهو قابع فى الظلام ، ويهرب النثب ولكنه كان قد أصبح مثلاً ورمزاً .

لم تعد أصوات المقبرة ولا صمتها يخيفان عبدالعال ، لقد ملأت عقله فكرة الكفن الشاهى الذى لقت به جثة الشيخ عرض فوق الكفن الغالى.. هو وبناته أخرج الى هذا القماش... لم يعد خائفاً الا من نفسه فقد كاد يصبح مثل هؤلاء الأشرار الذين يسرقون أكفان الموتى ، هو ابن الرجل النرويش الطيب واول أنه لا يعرف مكان قبره ، وأخيراً يجيء هذا النثب ويلقى الحجر، كأنما ليساعده .

أن يتحول انسان طيب تحت وطأة الفقر والحاجة الى سارق حقير، موضوع مناسب كل المناسبة لقصة قصيرة تسير فى تيار الواقعية الجديدة ... والاسلوب الغنى بالتفاصيل الدقيقة يصور الموضوع تصويراً ناجحاً ، ولكن ثمة خيط مشرق من «الأسطورة» يدخل فى هذا النسيج ويلتصم معه .

أن عبدالعال، رغم وضعه الطبقي البائس ، ينتمى الى هذه القرية جسداً وتاريخاً، ماضياً وحاضراً . وثمة أيضاً ذلك الشعور المبهم الذى يحسه كل مصرى قروى : أنه لا يوجد حد فاصل بين الحياة والموت ، ولا بين الموتى والأحياء . لعل هذا الشعور نفسه قبل أى شيء آخر، هو الذى أوحى إلى عبدالعال بارتكاب جريمته !

فى أول الليل جلس عبدالعال يفكر بأنه هو الآخر (أى مثل الشيخ عوض) سيقضى ليلته ضيفا عند سكان مقابر القرية . عند أهل بلده الأصليين ، مع الناس الكبار أهل البلد الذين زرعوا فى حوارمها وشوارعها آلاف الأولاد وتركوهم ينبتون مثل الأرز... ومد عبدالعال بصره ليشاهد على مقربة منه مقبرة الحاج أحمد بينايتها العالية ويجوارها مقبرة الحاج طوان.. الناس الكبار يظنون كبارا فى مصاتهم ولا يفرقهم الموت.. كان هو طفلا يوم أن كان هؤلاء الرجال لهم فى البلد شأن.. وراح عبد العال يجهد فى تذكر المناسبات التى كان يرتفع فيها صوته فى القرية حين تحدث فى القرية مصيبة أو حادثة جاموسة تموت.. أو دار تحترق.. أو زراعة تهلك .

وكان الحاج عوض يطوف بالقرية ويصحبته الحاج طوان يدخلان البيت ويفرجان محملين بما يستطيع كل بيت أن يدفع ؛ وهكذا لم تكن المصائب فى تلك الايام تستطيع أن تتفرد بواحد فى القرية .  
والشيخ عوض «كان هو الآخر رجلا طيبا من ناس زمان».

انظر كيف تمتد عروق الأسطورة حتى تصل إلى عهد بناء الأهرام .. كيف يمتزج الرمز بالواقع : المقبرة الكبيرة ، منزل الرجل الكبير ، والرجل الكبير (كبير البلد) ، وبه تكون البلد كبيرة ، ويكون كل فرد فيها آمنا ، والمقابر «دار ضيافة» بين الدنيا والآخرة..  
وعبدالعال ضيف فى هذه الدار .. ضيف على هؤلاء الضيوف .

ورغم أن الأسطورة تتصارع بعنف مع الواقع حين تسأله أينته الكبرى عن الجنة التي ينهب إليها الميتون وهناك يتكئون الفوخ والزمان والعسل الأبيض ويلبسون الحرير.. وحين يفكر عبدالعال أن الأكفان كلها تتمزق على أيدي النّاب ، وأن الثّوب الذي طرده الليلة سوف يعود بعد أن تنتهى ليالى حراسته ليتم عمله ، ورغم أن الواقع ينتصر آخر الأمر، واقع الحياة ؛ فإن الأسطورة التي تربط الموتى بالأحياء لا تزال هناك فى عقل عبدالعال ويده وهو ينزع الكفن عن جثة الشيخ عوض :

لو أن الحاج أحمد حي لوافقه على فكرة أن يبقى للميت كفن واحد.....

وحين كانت بداء تضغطان أحيانا على جزء من جسده كان يود أن يقول له : ( لا مؤاخذه يا شيخ عوض).....

## شاعر الألفة والأمل (٢)

كبار السن منا إذا رجعوا بذاكرتهم أربعين سنة إلى الوراء فقد تهولهم كثرة الحوادث الكبرى التي مرت على بلادنا حركة الجيش ، وزوال الملكية وقيام الجمهورية - ثلاث حروب مع إسرائيل، صعود القومية العربية وانحدارها، الاشتراكية والانفتاح الذي أعقبها، اليقظة الإسلامية كما تسمى نفسها أو الردة السلفية كما يسميها خصومها، افتقار مصر وارتفاع دول النفط - تغيرات هائلة حقاً، ولكنها ما إن تقوم حتى تكتسب نوعاً من الشرعية، ثم تصبح جزءاً من الواقع الخارجى الذى لا نكاد نفكر فيه، مثل طلوع الشمس وغروبها، وعودة الشتاء بعد الصيف، والصيف بعد الشتاء، أما التغير الذى لا نستطيع أن نألفه، والذى يمكن أن يلحظه الصغار قبل الكبار - إلى هذا الحد هو سريع الإيقاع - فهو تغير العلاقات بين الناس.

نُحذلق أحياناً فنقول: النسيج الاجتماعى - ويهز بعض الحكماء رءوسهم ويقولون: أنتم تنسون - ليس الحاضر أسوأ من الماضى، وإن يكون المستقبل أحسن من الحاضر.

وكتاب القصة فيهم من كل أصناف البشر. فيهم من تهزهم

الأحداث الجسام، قبل أن تتحول إلى واقع خامد، فيكتبون وهم تحت تأثير اللحظة قصصاً ينهب تأثيرها بذهاب اللحظة، إلا قصصاً قليلة تظل لها قيمة بقدر ما تنجح في تكثيف اللحظة حتى تحيلها إلى جزء من عنصر الزمن وهناك كتاب تشغلهم مراقبة أحوال البشر، ويدهشهم دائماً أنهم يرونهم اليوم غير ما كانوا بالأمس، فهم في الحقيقة لا يحتفظون بسجلات لأعمال البشر، ولكنهم يحتفظون ، في داخلهم، بنقطة حساسة لا تقيس أفعال البشر اليوم بأفعالهم بالأمس القريب أو البعيد، لكن على الأرجح - بصورة للبشرية يحضنونها في حب وإعزاز، ولو أنهم لا يعرفون مصدرها ثم هناك أيضاً ذلك الفريق الثالث الذي ينظر إلى الناس من حوله ويسمع السخرية لا تفارق شفتيه، ولكنه ليرضى نفسه ويرضيه، ويقول لهم ولنفسه: لست أفضل منكم.

والتصنيف دائماً صعب، وتصنيف الكتاب أصعب من تصنيف سائر الناس، فلا يوجد كاتب يمكن أن تقرنه بآخر، وتلزمهما حكما مشتركا، ولكنك يمكنك أن تقول إننا افترضنا أطرافاً ثلاثة في تعامل الكاتب - ولاسيما كاتب القصة القصيرة - مع الواقع المتغير، وأن كنا نعلم أنه لا يوجد كاتب واحد يقف بعناد المصر على مبدأ، عند نقطة من هذه النقط الثلاثة، ولكنهم ينتشرون في أماكن مختلفة على رقعة المثلث، فإذا أردنا أن نحدد مكان «أبوالمعاطي أبو النجا» فلعلنا لا نخطئ إذا قلنا إنه أقرب ما يكون إلى النقطة الثانية، وأبعد ما يكون عن النقطة الثالثة.

## التمزق في كل مكان

شعر أبو المعاطي أبو النجا منذ وقت مبكر جداً بتمزق العلاقات التي تربط بين أفراد المجتمع والتي ترجع في أساسها - كما يشعر كل إنسان - إلى عاطفة الحب ربما تخيل في البداية، وهو القادم من القرية، أن هذا التمزق خاص بمجتمع المدينة، ولكن لا يلبث أن يلاحظ سريانه في كل مكان، وكثته الوياء، «نوال» في القصة الأولى من مجموعته الأولى «فتاة في المدينة» وضعت ثقتها في الحب، ولكنها تبينت أن حبها لم يكن - بالنسبة للطرف الآخر - إلا علاقة عابرة، فأصبحت تنظر إلى كل تطف في المعاملة على أنه شرك منصوب لاصطيادها - حتى الابتسام على وجوه التلميذات الصغيرات يراه المدرس الملتزم خطراً يتهده (الابتسامة الغامضة ١٩٦٢) والقرية التي كانت «مملكة نبيل» (المجموعة الأولى) تحبوه بكل العواطف الرقيقة، تتكشف عن طبقة صارمة واستغلال بشع رغم مظهر الوحدة الكاتب في «قرية أم محمد» وتكلمتها «حادثة الوابور» (المجموعة الثانية). هنا ينفذ إلى أسطورة «أبو المعاطي أبو النجا» - أسطورة «وحدة الوجود» أو على الأقل وحدة الانسانية - عنصر يسبق على شاعريته الغنائية لون المأساة، مأساة لا تضع دمة في عين ولكنها تضع ابتسامة مرة على كل الشفاة قبطل هذه المأساة هو في الوقت نفسه منبؤ الكوميديا،

أليس هذا هو بطل القرية المصرية؟ الإنسان الفقير المفرد، الذي يقوم بمهمة الانتقام لها من عدوها، وتقوم هي بمهمة تسليمه الى الأعداء. هذه هي وظيفة أحمد أبو المكاوي ووظيفة رجب الصفيدي فيما بعد (ضد مجهول).

وفي هذه المجموعة الثانية تتقابل الوظيفتان «الانتقام» الى القرية والفرار منها» في قصة «الرحيل»، كما يطالعنا وجه نبيل مرة أخرى وقد أصبح اسم سامي. بلحلامه الرومانسية في «مد البحر» ولكن ثمة فروقا: فنبيال يتجول بدراجه في نروب القرية «مملكته».. وسامي ينحشر في القطار وسط حشد من التلاميذ والصبي المراهق نبيل يعرف سلفا أن معبودة «ثريا» سوف تتزوج من قريبها المدرس، ولكن الصبي المراهق الآخر سامي لا يعرف عن معبودته التي أصبح يناديها «أبلا عايده» إلا أنها توشك ان تتم دراستها الثانوية، وليس ثمة شخص آخر يهدده في حبه إلا ذلك الولد الضخم الذي يؤله أشد الأكم إنه لا يستطيع أن يضربه أو حاول أن يضايق معبودة. إن العالم المعادي يجعل المحب الصغير اشد تعلقا بمحبوبته وأشد ياساً، حتى ليحلم بأنه مات على صنبرها والدماء تتزف منه، ويروي لها هذا الحلم على أنه قصة قراها!

«الناس والحب» هو عنوان المجموعة الثالثة (١٩٦٦) وهو عنوان دال، فهو لا ينطبق فقط على القصة التي اعطت عنوانها للمجموعة، بل

على قصص المجموعة كلها وكتبتها «دراسة» لوجوه مختلفة من علاقة الحب التي تربط بين البشر - أو تفرق بينهم وسر هذا التناقض الذي يلحقه الكاتب مرة بعد مرة، وفي تجليات مختلفة، ان الناس - من جهة - يريدون الحب، ويحتفون به أحياناً إلى درجة التقديس ولكنهم - من جهة أخرى - يضافونه أو يتهمونه أو يدينونه، وأبو المعاطي أبو النجا من الكتاب الذين يحسنون «تحريك المجموعات» إن جاز لنا أن نستعير هنا لغة النقاد السينمائيين، فلسنا امام تحليل لمعطى الحب نفسها (ومثل هذا التحليل يمكن ان يقوم بعشرات المجموعات القصصية لا بمجموعة واحدة، وقد اعطانا أبو المعاطي نموذجاً منه في «مد البحر».. وسيظل - كم يمكننا أن نتوقع - قادراً على أن يعدد نماذجها كما تتعدد ألوان الحب نفسه) ولكن الظاهرة الأكثر لفتاً للنظر في هذه المجموعة هي انه يصور نظرة المجتمع - ممثلاً في شخصيات متباينة الصفات - إلى عاطفة الحب. في قصة العنوان نرى كيف تؤثر عاطفة الحب بين شابين في مجموعة «نصف عشوائية» من البشر (ركاب حافلة معينة في ساعة معينة) فيما ملونهما بمزيج غريب من الاحترام والود الصامتين، وكنتما اصبحا قائلين للمجموعة في شعيرة مقدسة، ولكنهم ما إن يلحظوا اختفاء الفتى حتى يبدأ انتقاد علني لتلك العلاقة التي كانت تربط بينهما.. أهى بخيرة على الحب الذي انهأر، على

الشعيرة التي انقطعت فجأة ، أم تذكر متلخر لكل القيود التي تعود الناس أن يحيطوا بها عاطفة الحب؟ وفي «نراغان» تصوير بالغ البقة لمحاولة، عاطفة الحب أن تنفذ من خلال هذه القيود الصارمة (حين تتلامس نراغان على مسند في قاعة سينما) الجمهور هنا أيضا حاضرا بقوة، وأحكامه ليست أقل صرامة وإن تكن غير مطنة وفي كل مجتمع هناك «عنكبوت» مهمته أن يشوه عاطفة الحب، مستغلا مشاعر الحرمان والحسد في كل فرد، ولكن المحبين أنفسهم قادرون على تشويه هذه العاطفة الجميلة حين يكتشفون أنها يمكن أن تتحول الى لعبة ممتعة، فيكون «لقاء» الصورتين مريرا وموجعا.

### القرية مسرح العواطف

ولايزال أبوالمعاطي يجد في مجتمع القرية المطلق بالثخاخصه الأثرب إلى الفطرة مسرحا لأشد العواطف احتداماً.. في (زيارة) يتحول ابن القرية إلى زائر، لايزال الماضي يتمثل له شيئا عزيزاً ممثلاً في عاطفة الأبوة، ولكن هذا الحب القادر على الفهم والغفران معاً ينفن اليوم، وبقياء ذلك العهد تفرق في طوفان من الكذب والجحود «الناس والحقيقة» وهناك ثمانى سنوات تفصل بين هذه المجموعة الثاثة والمجموعة الرابعة (الوهم والحقيقة ١٩٧٤). وهذا يجعلنا نأسف أحياناً لأن مجموعة الاعمال الكاملة قلما تثبت تاريخ كتابة اى قصة بمفردها ، ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن قصة «الزيارة» - هذه المرة بلام

التعريف - تنتمى إلى زمن المجموعة الثالثة، أى إلى أواسط الستينات. ففي هذه القصة بلغ الصراع بين القصاص وقريته نزوة الشك والتباعد. الذى يجنبه إلى القرية الآن صورة أخرى منه، ولكنها صورة بقيت فى القرية فشحت ونبات، وانقطعت صلتها بمجتمع القرية، حتى زوجته وأولاده، أما مجتمع القرية نفسه فلم يبق فيه شئ. مستوراً عن عيون «الزائر» الفاحصة، إنه مجتمع يفاق مجرميه ، ولا يرى الحب إلا مقترنا - بالجريمة - بينما يراه «الزائر» مقترنا بالعوز والوحشة وإنانية الآخرين.

لا يبدو أن أبا المعاطى شغل كثيراً بالتغيرات السياسية، ولو أن قصة «الوهم والحقيقة» توحى بأنه أصبح يشك فى أن النظام الجديد لا يفضل القديم، وإلا فلماذا أصبح الناس أسوأ مما كانوا ؟ لماذا اختفى الحب والوفاء؟ إذا تخيلنا حركة أبى المعاطى البطيئة داخل المثلاث الذى فرضناه فلابد أن نلاحظ أنه اقترب - شيئاً ما - من تلك النقطة التى تسيطر عليها أحداث اللحظة على وجدان الكاتب، ولكن أسطوريته لاتزال تصبغ نظره إلى الأحداث، لقد أصبح الصبح قاتماً، وكان فيه شيئاً من حمرة الثورة وشيئاً من سواد التشاؤم أيضاً، وإن ظل بعيداً عن النقطة الثالثة من رموس المثلاث، نقطة السخرية المرة القاسية.

تستجد الاسطورة بسيدنا الخضر. وقصة سيدنا الخضر ترمز الى

ان الخير يكمن في الشر، وأن معرفة هذه الحقيقة هي قمة الحكمة، ولكن شعور أبي المعاطى باضطراب القيم وعجزه عن تحديد موقف منها يجعله حائراً مرتبكاً في تعامله مع هذا الرمز، إنه يسترجع شخصية «سيدنا الخضر» في قصتين مختلفتين. «نأى القطه السمراء» و«عندما بكى سيدنا الخضر».. وبين القصتين يبدو أن «أبو المعاطى» يمر بلزمة وعي شديدة العدة، شديدة العمق، ولعل المشكلة السياسية لم تكن هي العالم الوحيد، أو العامل الأهم، في هذه الازمة، ولكن الذي يهنا أكثر من هذين العاملين هو الرؤية التي يحاول الكشف عنها. أما في القصة الأولى فهي رؤية مضطربة مهوشة، تنعكس على بناء القصة واسلوبها. إن أبا المعاطى يفتتحها بمحاولة شبه متعمدة لاستدعاء شخصية سيدنا الخضر من مخزون الطفولة، ولا ينجح في الحقيقة نجاحاً كاملاً. لأن كلام سيدنا الخضر يظل أشبه بهاجس داخلي، ويظل هو عاجزاً عن مواجهته ككائن له وجود خارجي، وتظل القصة التي يرويها سيدنا الخضر شبيهة في أسلوب السرد والحوار بالقصص التي تعود أبو المعاطى أن يكتبها، فيما عدا فقرة يبدو فيها صدى لأسلوب طه حسين. وكأن «أحلام شهرزاد» أو ترجمة طه حسين «الزايج» فولتير كانتا تتلمضان على ما يكتب، ولكن الاصوات المتنافرة في لغة القص ليست إلا صدى للفكرة الناشئة التي

تجاوزت حدود الازمة الطارئة.. فالفكرة في هذه القصة هي أن الشر يتولد من الخير.. قلب كامل للحكمة المستفادة من قصة الخضر. أما القصة الثانية «عندما بكى سيدنا الخضر» فقد وضحت فيها الرؤية وضوحاً تاماً حين تحدث بالمضمون السياسي.. بدلاً من جمال القطة السمراء الذي يبعث مشاعر الحب والعشاق في أسرة لم تكن تنقصها السعادة ، ولكنه يؤدي في النهاية الى ضياع صاحبها الطفلة البريئة ، وضياع القطة نفسها ، نجد «الخير» في هذه القصة الثانية متمثلاً في «المنفعة» لا في «الجمال» ولا في «الحب» ونفهم بسهولة الدرس الذي يلقيه نبي الله الخضر لراوي القصة: وهو أن المنفعة التي يلوح بها الاغنياء- أو يقدمونها فعلاً- للفقراء لا بد أن تنتهي باستعباد الاغنياء للفقراء. ولم يعد الخضر حاجباً لا يجسر الراوي على النظر الى وجهه، بل رفيقاً عاملاً ولكنه - على كل حال - عامل ينطق بالحكمة ولا يدعو إلى الثورة، وعندما يستطيع الراوي أن ينظر الى وجهه أخيراً لا يستبين ملامحه «فقد كانت عيناه وربما عيناى غارقة في السمع».

### التأمل في التغيرات

قبل كارثة الـ ٦٧ كانت النذر واضحة، ولكن الجميع كانوا ينامون ويخدمون انفسهم فعندما وقعت الواقعة بدت صعوبة التصديق وبين الحالتين كان الألب يلاحظ، ويحاول ان ينبه، ظل أبو المعاطي أميل إلى

التأمل في التغيرات التي كانت تحدث داخل النفوس.. كان هذا هو موضوعه الأثير دائماً، وكان - في الوقت نفسه - يسمح له بأن «يطلق» على ما كان يجري تون أن يخرج عن دائرة الفن، ولون أن يتعرض للمواخظة أيضاً. ولكن التشويه الذي أصاب عاطفة الصب لم يعد هو كل ما يسترعى اهتمامه لقد أصبح العجز عن مواجهة الحقائق يؤرقه، وعبر عن هذه الحالة، بأسلوب الواقع، في قصص مثل «أصوات في الليل» و«التعب» كما وجد نفسه منساقاً - مثل غيره - إلى الأسلوب السيريالي في قصة مثل «مقهى الفريوس» بنهايتها السوداء أو قصة أخرى مثل «مهمة غير عادية» بنهايتها العيضية التي لا تكفي بنفى أى معنى للأمكنة أو الأشخاص أو الأشياء بل تصرخ أخيراً بأن فعل الكتابة نفسه لم يعد له معنى، وكذلك فعل القراءة والمقصود بالطبع هو القراءة الجادة والكتابة الجادة، أى بتعبير آخر البحث عن الحقيقة. لاشك ان هذه حالة أشد تعقيداً وفتامة من حالة العجز عن مواجهة الحقيقة، فقد أصبحت الحقيقة مرة جنة مخبأة في حقيقة، ومرة أخرى سراباً يمكنك ان تجرى وراءه بلا نهاية (لا أن تسقط من الاعياء طبعا) ولكن هذا القصاص الذي وصفناه بشاعر الألفة والأمل لم يكن ليستمر على هذه الحالة البائسة لقد أصبح البحث عن معنى الحقيقة لديه هما فلسفياً. يمكننا ان نقول إنه مال - في وقت ما - إلى فلسفة

الشك، ولكن فلسفة الشك تختلف عن العيشية - لأن الأولى لا تنصب على تأكيد مجزأ الوصول عن الوصول إلى الحقيقة، وقصة «الصواب والخطأ» مثال للقصة الفلسفية الشديدة الإحكام، نجنا فيها قريبين - مرة أخرى - من طه حسين ومن فواتير معاً، ولكنهما في هذه المرة لايزيدان على أن يأخذا بيد أبي المعاطى إلى هذا الشكل الفنى ويتركاها يصنع بدواته ما يشاء.

ويستطيع الناقد ان يجزم بأن الكاتب اخترع هذه القصة ولم يستلهمها من اصل قديم. فرغم الشكل الذى يفتى الى حكايات الف ليلة وليلة.. ويحتفظ براويتها شهزاد، تبقى الافكار دالة على منبثها المعاصر. إن الملك «رادا» يجرى اختباراً لمن يطمحون إلى منصب الوزارة ومع ان ظاهراً الامتحان هو أنه يقيس نكاه المتقدمين، فإنه لا يقيس في الحقيقة إلا قنرتهم على الكذب والنفاق في سبيل الوصول إلى المنصب المرموق.. وقد استطاع احد هؤلاء أن يحرز نصراً سياسياً عظيماً حين تولى الوزارة وأصبح أقرب المقربين إلى الملك، ولكن لفز الامتحان ظلل يذرق هذا الوزير، وظل ضمييره يؤنبه لأنه وصل إلى منصبه الرفيع بالفسخ والخداع. فلم يجد بداً من مصارحة الملك بشكوكه وهنا حكم عليه الملك بقتله احمق، لأنه لم يقنع بالنجاح، بل اصر على معرفة الحقيقة، وما دام هذا شأنه

فلا بد له من مبارزة الملك، لأن الملك لا يمكن أن يكون إلا واحد منهما.

وكان يمكن أن تنتهى القصة هنا، وتبقى النتيجة مطلقة، ولكن الكاتب أثر نهاية أخرى أكثر مناسبة لتقاليد الحكاية القديمة، وأكثر تأكيداً - فى الوقت نفسه - للمعنى الذى أراده الكاتب، وهو التباس الحق بالباطل ذلك ان الملك كان يغطى وجهه دائماً بقناع فحين سقط أحد المتبارزين قتيلاً وجاء الحراس ليحملوا الجثة خارجاً كان القناع يغطى وجه الآخر فلم يعرف أحد من منهما المختصر.

ولكن أباً المعاطى يقدم لنا فى «وقت الزوال» صورة أخرى للباحث عن الحقيقة صورة يستمدّها من نكريات الطفولة، ويقوم فيها هو نفسه بوظيفة البطل، لقد أصبح وقت الزوال يعنى عنده لحظة الصديق، لحظة الحقيقة المجردة، اللحظة التى ينكشف فيها الشئ بجميع تفاصيله وأبعاده، وتتعدم فيها الظلال التى تطول وتقصر وتقترب هذه اللحظة - فى تجربته البكر - بلحظة الموت الذى واجهه حين أشرف على الفرق، فرأى حياته كلها فى لمحة كلمحة البرق، رؤية الحقيقة - إذا كان لنا أن نراها ستبدأ برؤيتنا لحقيقة أنفسنا، وهذه لا تتسنى لنا إلا إذا تسلمنا بالشجاعة لمواجهة الموت، ومع أننا نواجه الموت وهينين، فإننا فى لحظة معرفتنا لأنفسنا، نعرف ايضاً كم نحن جزء من الآخرين.

ومن هذه الرؤية استمد أبوالمعالى أبو الفجا قصصه عن حرب  
الاستنزاف: «الأعرج»، «هل يموت الأب؟»، «السائل والمستول» وبها عايت  
أسطورة الشاعر الأصلية، أسطورة «وحدة الوجود» كما يحب هو أن  
يسمبها، تتعش قلوب المنهين بالآفة والأمل.

## **« الحب في المنفى » نمط جديد في الرواية الواقعية**

عندما قررت أن أكتب عن رواية بهاء طاهر الجديدة «الحب في المنفى» - ولم أكن قد وصلت إلى منتصفها- أخذت تتشكل في ذهني - كالعادة- العبارات التي سلبداً بها المقال.

كانت كل عبارة مقترحة تشير إلى طريقة الكاتب في نسج الرواية «والنسيج» هو حقاً شئٌ جوهري في فن الرواية! كيف يبذل الكاتب - دون أن نشعر - في عمله الروائي، كيف يبقيك طول الوقت يلقطاً، مترقباً، يوزع كل خط من خطوط الحدث، وكل سمة من سمات الشخصيات، على مساحة الرواية الممتدة، لا يترك لحظة واحدة في شعور هنئٍ بالاطمئنان إلى أنك «فهمت» بأي منطق تجري الأحداث وإن كانت مرسومة بدقة أمام عينيك، ولا أنك «عرفت» أي واحدة من الشخصيات، وإن كانت قد استثارت من خيالك شخصيات كثيرة مماثلة صابقتها في فترة ما من حياتك، وكلما استغرقت في تتبع الخطوط، أو تفسير السمات، وجدت نفسك تنخل في عمق الصورة، تبحث عما وراءها أو تحتها أو فوقها.

هل تعرف- ولم أقصد التشبيه- تلك النكتة التي يروونها عن مشاهد  
التليفزيون وقد أخذ يحرق تحت الشاشة على يرى ساق الممثلة أو  
المنiece؟

وهكذا، بعد أن فرغت من القراءة، وأخذت أنظر في العمق «أخشى  
أن أقول: بلا فائدة، كما ينظر متفرج التليفزيون المنكور» وجدتني أفضل  
أن أتحدث مباشرة عن هذا العمق- بقدر ما فهمت منه- وقد تعلمت  
بالخبرة أن الكاتب المتقن يشير إلى هذا العمق في العنوان نفسه، وإن  
كانت الإشارة كثيراً ما تختفى تحت نوع من الجاذبية المبهمة في  
«الفاظ» العنوان.

«العيب في المنفى»- لا تطبق الآن على كلمة «العيب» ربما كانت من  
تلك الالفاظ المبهمة التي لا تبلى جاذبيتها. ولكنها ستحدد في كل مرة  
بطريقة مختلفة. وفي هذه الرواية بالذات ستظل كامنة في العمق حتى  
تضع لها المعنى بنفسك، ولكن قد يكون القيد في المنفى أوضح قليلاً.  
المنفى مكان بعيد عن الوطن والشخص المنفى هو غالباً إنسان لم  
ينهب إلى البلد الغريب باختياره، بل الغالب أنه شخص غير مرغوب فيه  
في بلده لأسباب سياسية، ولهذا نقرأ أحياناً عبارة «المنفى الاختياري»  
للدلالة على أن الشخص المنفى قد ابتعد من تلقاء نفسه، ولكن ابتعاده  
مرتبط دائماً بأسباب سياسية، ومنسوب دائماً إلى الوطن، بخلاف

«المهاجر» الذي ينهب إلى المكان الآخر بمحض اختياره، سعياً وراء حياة جديدة.

«المنفى» إذن، يعنى انقطاعاً، كما أن «الحب» مهتماً اختلفت ارتباطاته عند الكاتب أو القراء، يعنى اتصالاً إذن فهناك، حتى في المنفى، محاولة للاتصال. ولا شك أن هذا يوحى، على مستوى الأحداث والشخصيات- بأن الشخص المنفى ليس وحيداً، فهناك- على الأقل- شخصية واحدة أخرى تبادل الحب، وقد يجمع «المنفى» عدداً من الشخصيات، وعدداً من علاقات الحب.

هذه هي المعاني- ولعلها ليست كل المعاني- التي يثيرها العنوان في ذهن القارئ ولكنها لا تزال معاني عامة، ولذلك فإن السطور الأولى تضج بك في جو «خاص» جداً، هو جو الرواية الذي يتكشف لك شيئاً فشيئاً بون جهد ظاهر من الكاتب أو منك:

«اشتبهيتها اشتهاً عاجزاً، كخوف النفس بالمحارم، كانت صغيرة جميلة وكنت عجوزاً وأباً ومطلقاً، لم يطرأ على بالي الحب ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائي. لكنها قالت لي فيما بعد: كان يطل من عينيك، كنت قاهرياً، طرقت مدينته للغربة في الشمال. وكانت هي مثلي، أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة «ن» التي قيدني فيها العمل صرنا صديقين.

## التقابل

من أي نقطة في الزمن تتطلق هذه الأسطر الأولى؟ من بداية العلاقة أو وسطها أو نهايتها؟ الزمن الماضي، في الجملة الأولى، يوحى بشعور ماض، كان يمكن أن يعبر وينتهي، كلى شعور مستتكر، والجملة الثانية تبين لماذا كان مستتكرا، ولماذا بدا عقيما، ولكن الجملة الثالثة ألفت الأوليين حين انتقلت إلى «ما بعد» وعرفنا أن ما كان مستتكا أصبح معلنا، بل كان في الحقيقة معلنا، وإن ما كان مستبعدا أصبح واقعا . وجاءت الجملة الرابعة لتفسر كيف يمكن أن تجتمع المتناقضات.

والتقابل بين هذين الزوجين من الجمل يحول الزمن من خط إلى دائرة. وسنظل نتحرك مع الراوى، بل مع كل شخصيات الرواية في الحقيقة- داخل هذه الدائرة دون أن نستطيع الخروج منها، بل إن ثمة شعورا بأن الدائرة ليست هي تلك الدائرة الهندسية المحددة القطر والمحيط، ولكنها دائرة جهنمية تظل تظل وتضيق وكأنها قررت أن تعتصرنا في النهاية، إنها تبدأ بداية هيئة حين نعرف أن البطل، وهو صحفي كان يشغل مركزا مرموقا في العصر الناصري، يعيش الان في هذه المدينة الأوروبية «مراسلا» لصحيفته من الوجهة النظرية فقط. فمعظم ما يرسله إليها لا ينشر لأن العهد قد تغير. وفي الوقت نفسه هناك لاجئ من ضحايا الحكومة العسكرية التي أطاحت بالرئيس الشيلي المنتخب سلفادور اليندى في سنة ١٩٧٣.

«ولكن هذا زمان مضى وانقضى.. لقد «انتهى يا صاحبي زمن الارثياع عندما ذهبوا الآلاف في استاد الماصعة هناك. انتهى زمن ذرف الدموع على الليندي بعد أن قتله العسكر. قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات».

ولكن الزهور البرية الصغيرة في الغابة تحدد الزمن بفصل الصيف. إنها إذن دائرة لينة مسترخية، دائرة الزمان- المكان الغربي الديموقراطي، باطنها فيه الرحمة وظاهرها من قبله العذاب، إلى حماها يلجأ المعذبون والمهانون، وإلى عدالتها يفرح المظلومون والشاكسون. داخل هذه الدائرة اللينة يمكن أن يلتقي الصحفي الناصري وزميله الماركسي. يتذاكران، لا يتعاتبان ولا يتحاسبان، فقد «معا الموت أسباب العداوة بيننا» والماركسي، الذي جاء مندوبا عن إحدى الصحف اليسارية في بيروت ليحاول نشر بعض الوقائع، المدعمة بالوثائق، عن الفظائع التي يرتكبها الإسرائيليون في جنوب لبنان محتاج إلى زميله الناصري كي يعرف ببعض الصحفيين في هذا البلد، وهو بدوره يعرف بالطبيب موار الذي قدم نفسه على أنه ممثل «لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان» وبهذه الصفة عقد مؤتمرا صحفيا عرض فيه حالة اللاجئ الشيلي بيدرو إيپاينز. ومعه المرشدة السياحية التي تولت مهمة الترجمة: بريجيت شيفر.

ولكن دائرة «الزمان- المكان» تضيق وتحمى في آخر الرواية. إن المدينة الأوربية الناعمة، وقد اكتسبت بجمالها الخريفى، نجبتها أخبار مذابح الفلسطينيين في صبرا وشاتيلا فلا تكاد تهتم، بل إنها لتكثُر انيابها للعاشقين الذين حاولوا أن يلويها داخل تلك الدائرة «الجهنمية» إلى ركن صغير يقيمان فيه عرسا للحب والامل فتجبرهما على الافتراق والرحيل، كل إلى منفى جديد.

### الخط الزمني للرواية

من ناحية «الزمن» الخارجى، الزمن التاريخى، لا يترك بهاء طاهر أى شئ مبهما: فنحن نعرف من حديث الراوى مع زميله القديم أننا فى سنة ١٩٨٢، وأن الحرب الأهلية فى لبنان مقبلة على نهايتها المسوية. ونعرف من المظاهرة التى ينظمها بعض العرب المتعاطفين معهم من أهل البلد أن الزمن التاريخى للرواية ينتهى فى خريف العام نفسه. هذا- إن شئت- هو «الخطء الزمنى للرواية» ولكن وراء «الزمان- المكان» السياسى وهو دائرة مركزها تلك المدينة الأوربية التى يبدو أنها تنعم بالسلام والحرية، ولكنها مركز الدائرة لكل أنواع الظلم الاقتصادى والعرقى، وكل أنواع المؤامرات السياسية التى تتكشف للراوى فتتصامل بجانبها كل الصراعات القديمة مع خصومه الماركسيين، وتحت هذه الدائرة اللا إنسانية يغوص الراوى فى دائرة أخرى، أشبه بالنوامة،

دائرة «الزمن - الإنسان» حيث يبدو أن كل شيء مقرر سلفاً، أن الإنسان الفرد لن يجد ذاته أبداً، أن أقصى ما يمكنه أن يتعمده، أو يفعله، هو أن «يتلاشى». إن الرواية، من هذا المنظور، سلسلة من الاعترافات الموجهة، ربما كان الراوى هو أضعف الجميع عزماً على مواجهة الحقيقة. إن أقصى ما يستطيعه هو قوله لزميله إبراهيم: «اكتشفت أنني أكتب». وعندما تفاجئه بريجيت، بعد قليل، بسؤال: «ألم تقل إنك تكره الكتب؟ يجيبها مصححاً: «لم أقل ذلك قلت إننى اكتشفت أنني أعيش فى الكتب». ولكن هذا ربما كان كافياً لأن تحبه. فالجميع حولها يكتبون على أنفسهم ويعيشون كذبتهم أو لعلهم يستمتعون بها. تقول: «كل شيء يمكن غفرانه إلا أن تكذب على نفسك وتكذب على الناس عن عمد». يلاحظ الراوى. من البقايا الأولى لاجتماعهم، أن علاقتها بالطبيب موار يشوبها شيء من التوتر. يحاول الرجل أن يخفيه بتمثيل دور الأب، ينصحها ألا تفرط فى التدخين، يشرح الأمر لرفيقيهما المصريين بأن أباهما هو صديق عمره - حارياً جنباً إلى جانب فى الحرب الأهلية الإسبانية. ولكن بريجيت تقول للراوى إنه كان أيضاً عشيق أمها، إنها اكتشفت هذه العلاقة وهى طفلة، وكرهته لذلك كرهه العاجز الذى لا يستطيع أن يغير شيئاً. أما الآن. وبعد سنتين من موت أمها، فهى تحتقره وتحتقر الدور التمثيلي الذى تقوم به ف «لجنة الأطباء الدولية

بمقوق الإنسان» أصبحت إلا لافقة يمارس موارد من خلقتها لونا من  
الهوية الشخصية بعد أن تقاعد من منعة الطب. تقول بريجيت: «من  
يتعذب يتعذب وهذه» فكل من حضروا ذلك المشهد الذي مارس فيه  
موارد هويته المفضلة خرجوا ليمارسوا حياتهم العادية ونسوا بيدرو  
الذي هرب من المعتقل وأخاه الطالب فريدي الذي مات تحت التعذيب،  
وسيبقى بيدرو وهذه ليواجه مصيره: مصير لاجئ في بلاد الغربة،  
يحتجزونه في معسكر ولا يرى ماذا يكون من أمره غدا.

تقول بريجيت: «موارد هو الذي دمر حياتي». فما الذي دمر حياة  
الراوي وحياة زميله إبراهيم؟ كلاهما يغوص في أعماق طفولته عساه  
يجد بذرة الفساد. أما إبراهيم فيخيل إليه أنه وجدها في أبيه الاقطاعي  
القاسي، الذي يسرق قلاحيه. بسهولة تامة. كما يخون زوجته وهو يقبل  
يدها كل صباح ويحييها بياهاهم. ألم يكن غضبه على الظلم هو ما دفعه  
إلى اعتناق الماركسية؟ ولكن ما الذي دفعه إلى أن يكتب إلى حبيبته  
شانية؟ أيام أن كان في المعتقل. يحلها من وعدها له بالزواج، بل يسمح  
لها، إن شاءت، أن تسلى نفسها بالخروج مع غيره؟ أيكون ما رآه في  
المعتقل قد جعله يكفر بالإنسان، الإنسان بما هو كائن من لحم ودم،  
بقدرته هذا الإنسان على الصمود، على العطاء وهل يمكنه بعد ذلك أن  
يعيش فقط على إيمان ماركسي. فطري بـإنسان» مجرد قاصر على

صنع التاريخ، إلخ. لا يقول لنا الراوى ذلك لا يقوله لنا على لسان ابراهيم ولا يتولى التفسير نيابة عنه. ولكنه يتركنا مقتنعين بأن ابراهيم الذى لا يزال يشتعل حماسة كلما ذكر اليسار، يعيش فى الواقع حياة خاوية، فهو غير قادر نفسيا على أن يقيم علاقة حميمة مع أى إنسان حتى تلك الفتاة الجميلة بريجيت التى لا تخفى إعجابها به.

وأين بذرة الفساد فى حياة الراوى؟ أهى فى اكتشافه أن أباه الذى كان يحبه ويفخر به، كما يفخر كل طفل بأبيه، كان فراش المدرسة التى أصبح تلميذا بها؟ أهو فى شعوره بالفضل، فجأة عندما كان زملاؤه يعرفونه للمدرسين الجدد بأنه «ابن الفراش» مع أنه كان يشعر بنوع من السرور حين يطلب منه المدرس أن يذهب إلى أبيه ليحضر إصبع طباشير؟ هل كان لهذه البذرة أثرها فى صعوده السريع فى العصر الناصرى، حين اشترى المرسيدس، وسكن فى شقة جاردين سیتی، زاعما أنه ما فعل ذلك إلا ليسعد زوجته وطفله؟ وهل هذا هو ما يريده بقوله إنه يعيش فى الكذب؟

### منفى الإنسان!

من نحن وماذا نريد من هذا العالم؟ لطنا نعرف بالضبط ماذا يريده العالم منا: أن نخضع ونقوم بالنور الذى رسمه لنا. ولكن هل نحن مستعدون؟ وإذا أبيتنا وتمرينا، فماذا بمقدورنا أن نفعل؟ أليس العالم

كله، أليست الكرة الأرضية على اتساعها منفى للإنسان؟ أليس الإنسان هو المنفى عن ذاته حيثما كان؟

نبحث ونبحث- ونحن ندور حول أنفسنا. نبحث عن السر في الأعماق، والأعماق أشد ظلمة، عندما يصوت النجم- هكذا يحدثنا الفلكيون- يستحيل إلى ثقب أسود.

في متفانا الأرضي لا نملك إلا وسيلة واحدة للتمتع بوجودنا: أن نجد أنفسنا في الآخر بالحب.

«كانت هناك صبارة جف فيها كل شيء غير أشواكها المشرقة التي تخز لحمة العجوز، صبارة لا تموت ولا تحيا، مبدت لها يدك فيبعث أوراقها الميتة لتكون شجرة من أشجارك الوارفة التي تهبينها، تفرحت فيها الأغصان ونبتت الأزهار، وما هو ذلك السيف يتر الأغصان كلها دفعة واحدة، لكي يعرى مرة أخرى الصبارة والأشواك.

قل لها فلتتزوج، فستقول لك اشباحنا كثيرة وستطارنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل، إننا اختلسنا من الزمن لحظتنا تلك».

فالزمن الانساني هو ذلك الثقب الأسود. إن درنا دورة بين المجرات قبل أن نسقط فيه. دورة منطلقة مجنونة، فذلك حبسنا من قصة الوجود. بدأت هذا المقال بالكلام على تسيج الرواية. لعل استطعت أن أبين- ولو بعض الشيء- كيف أدى بنا تركيبها الزمني الدائري- الذي

يمكن أن يبدو للوهلة الأولى مجرد حيلة تكتيكية لجذب انتباه القارئ، إلى نوع من التأمل الفلسفي الناشئ عن ابتذال القيم الإنسانية في لعبة السياسة.

وأود الآن أن أعود إلى سؤال طرحته حين وقفت أمام الجمل الأولى من الرواية: «من أى نقطة فى الزمن تنطلق هذه الأسطر الأولى؟ لقد حاولت الإجابة عن هذا السؤال معتمداً على الأسلوب، ولكننى استطيع الآن أن أقدم جواباً آخر يعتمد على موقف الكاتب. أى على هاجس الكتابة نفسه وأقول إن هذه الرواية تبدأ من لحظة الكتابة نفسها، لحظة يستجمع فيها الكاتب خيوطاً متعددة وهو واقع تحت تأثير فكرة وجوبية مستمدة من واقع الحياة كما لاحظها وجربها، ومن هذه اللحظة يبدأ البناء والأسلوب. فالرواية فن يتخلق فى رحم الواقع، لا مفر من ذلك، ولكن مفهوم الواقع يتغير من عصر إلى عصر، وإذا كانت فرجينيا وولف قد دافعت عن أسلوب تيار الوعي بقولها إنه الأسلوب الوحيد الأمين لتصوير الواقع، لأننا لا نعرف الواقع إلا من تصورنا له، فإننا نقول إن الرواية الواقعية فى عصرنا هذا هى الرواية التى تبدأ من الشعور بمشكلة حقيقية تؤثر فى مصير الإنسان فرداً وجنساً. واحسب أن الحب فى المنفى قد استطاعت أن تقدم نموذجاً لهذا اللون الجديد من الواقعية.

## غرناطة

لم تنزلق رضى عاشور إلى مستنقع البكاء السهل بالوقوف على  
أطلال غرناطة، ولم تدهرج وقائع الحاضر العربى المشين لتسقطها -  
كما يفعل لاعب البلياردو المتمرس - فى فجوة الأتكنس الرحيبة ، ولاهى  
استعملت الرمزية الرثة لتعجن تراب الواقع بضميرة «الفن» . «غرناطة»  
رضوى عاشور هى غرناطة ذاتها، آخر الممالك الأندلسية الصغيرة حول  
آخر القرن الخامس عشر الميلادى - التاسع الهجرى - وأشخاص  
الرواية ناس ماديون : رجال ونساء شيوخ وشباب وأطفال، بينهم الفنى  
والمستور والفقير، بينهم من يقاوم السقوط الأخير بما تملك يده من  
قوة، وبينهم من يقاومه بالعيلة، وبينهم من يتناساه أو يتجنبه، منشغلا  
حيناً بعواطفه الشخصية ، وحيناً بمطالب الحياة التى لا تنتهى .

فنحن أمام رواية واقعية تستحضر التاريخ بمختلف جوانبه، وأمام  
هذه الخلفية العريضة التى تشمل غرناطة بشوارعها وأسواقها  
وضواحيها، بمساجدها وبيوتها وحماماتها، والتى لاتغفل امتدادات  
الواقع التاريخى الجغرافى تارة إلى إيطاليا والمغرب<sup>١</sup> القريبين، وتارة إلى  
ما وراء «بحر الظلمات» حيث هبط المغامرون الأوربيون على شعب وجدوا  
لديه الكثير من الذهب والقليل من الحرص، أمام هذا العالم الذى بدأ  
يتفتح بعضه على بعض من خلال الفتح والخداع والخيانة والقسوة

والاستعباد، تتشكل المصائر الفردية لأناس كالتاس الذين نعرفهم في كل زمان ومكان، جهاد مستمر لتحقيق الذات، لا ينفلق أبداً بنهايات يصنعها الفكر المجرد، ولا يفتح دون ضابط على عالم سديمي من صنع الخيال ووراء هذه الصياغة الجياشة تقف الكاتبة، لاتقول شيئاً في الظاهر، ولكنها تترك الرواية تقول، ولعل أهم ما نقوله هو عيشوا تاريخكم بعمق، لتصنعوا حاضركم ومستقبلكم بقوة .

### نقض العهد

فالإشارات التاريخية المتناثرة في الرواية تذكر أبناء هذا العصر بأن الصراع بين الشرق والغرب، باسم الإسلام والمسيحية، امتد طوال العصور الوسطى، ومعنى ذلك أنه لم يكن فيه حادث واحد مفاجئ أو حاسم . حتى سقوط غرناطة لم يكن هذا الحادث الحاسم، فقد كان أمام أهلها خيارات عدة : إما أن يبقوا في وطنهم واثقين بعهد الأمان الذي أعطاه الفاتحون : إلا يتعرضوا لهم بقاى في ممتلكاتهم أو دينهم أو أسلوب حياتهم (وهو عهد نقضوه في أيام) وإما أن يلحقوا بالكثيرين الذين هاجروا من مدن الأندلس إلى الشاطئ المغربي وإما أن يعتصموا بالجبال ويدافعوا عن مجتمعاتهم الصغيرة بما ملكت أيديهم حتى تأتيهم النجدة من إخوانهم في المغرب أو من العثمانيين في المشرق أو من سلاطين المماليك في مصر .

ولكننا نعلم أيضا أن هذه الخيارات الفريدة، التي تؤلف النسيج  
الإنساني للرواية، لم تمنع السقوط التاريخي للمجتمع الأندلسي، وما  
تلاه من صعود الغرب على حساب الشرق، وهذا التشابك بين حفظ  
الأفراد ومصير المجتمع يدفعنا إلى مزيد من التأمل في مسئوليتنا  
التاريخية - في الماضي والحاضر - قد يتجاوز حدود الرواية ولكنها  
تشير إليه أو تحوم حوله في الفصل الأول تحكى ما تناقله الناس عن  
اجتماع الحمراء الذي أقر معاهدة التسليم وكيف بكى أبو عبدالله محمد  
الصلير - آخر ملوك غرناطة - وقال إن الله كتب عليه أن يكون شقيا  
وأن يتم ضياع البلاد على يديه، وكيف طالب موسى بن أبي الفسان  
برفض الاتفاق ولكنه لم يجد من يسانده فغادر القصر مضطربا، أما  
الآخرون فقالوا إنه لا مفر من قضاء الله وأن شروط المعاهدة هي أفضل  
ما يمكن الحصول عليه، ويكوا ووقعوا . وفي حمام أبي منصور يدور  
نقاش أكثر حرارة ، الأغلبية معجبون بموقف ابن أبي الفسان وإن كانوا  
يجهلون مصيره ولكن هناك أقلية ترى أن الملك لم يكن أمامه خيار آخر  
وأن قبول المعاهدة خير من أن تلقى غرناطة مصيرا كمصير مالقة التي  
عانت من العصار حتى أكل أهلها البغال والحمير وأوراق الشجر ثم  
سقطت آخر الأمر .

يتحدث أهل غرناطة كما يتحدث الفارون من مالقة عن المدايع  
اللمباردية والألفاظ اللمباردية بأصواتها المرعية وقذائفها التي تدك

الأرض ، فهل كانت هذه المادفع اللبّارية مفاجأة أيضا ، وهل أصبح الاستشهاد في معركة خاسرة ، هو العلم الوحيد الذي يليق بشرف المجاهدين الراضين ؟

الرواية التاريخية ليست تاريخا روائيا ، بله أن تكون تاريخاً محضاً .  
أو فلسفة التاريخ .

## مسئولية الهزائم

ولكن «غرناطة» تدفعنا دفعا لأن نقلب صفحات التاريخ .  
فقبل ثلاثة قرون تقريباً وصفت أسامة بن منقذ مدافع الصليبيين ..  
أو على الأصح مجانيقهم - التي ترسل قذائفها الثقيلة إلى أبعد مما يبلغه السهم . وبعد ذلك بسنوات قليلة حدث في أثناء الحملة الصليبية الخامسة أن جنحت إحدى السفن المظيرة قرب دمياط فقام المصريون بتفكيكها فتبين لهم أنها مصفحة بالحديد بحيث لا تؤثر فيها النار ووجدوا فيها مسامير يبلغ وزن الواحد منها خمسة أرتال .

إذن فلم يكن تفوق الفرنجة في الصناعة خافياً على المسلمين ولكنهم لم يحاولوا أن ينافسوه أو يجاروه في «الصناعات الثقيلة» وظلوا على اعتقادهم بأن الحصان هو حصن المحارب وأن السيوف والرمح والسهام هي عدة الحرب التي لا تغلب فهل كان ذلك غباء أو غفلة منهم ؟  
إلى أي حد نعد مسلمي القرن الحادي عشر أو الثاني عشر ، في المشرق

أو في المغرب، مسئولين عن الهزائم المتلاحقة التي أدت إلى ضياع دولة الأندلس خلال القرون الثلاثة التالية ؟ وهل أن الأسلاف غفلوا أو عجزوا، أفما كان على الأجيال التالية ، وهي ترى بعيونها مصير الخطر ، أن تتدارك ما فات ، وتحسب حساب المستقبل ؟ .

في أي لحظة من التاريخ اختل التوازن ، وما الذي جعل إحدى الكفتين ترجح وجعل الأخرى تميل ؟ أم مسئولية فرد ، أم مسئولية جيل ، أم هي قوى تتجمع أو تتفرق، أنا هنا وأنا هناك ولائشان لها بإرادة البشر ؟

هل كان للشعب اللومباردي الذي سكن شمال إيطاليا فضل على غيره من الشعوب ، جعله يقيم معنا مستقلة من مواطنين أحرار ، تجار وصناع ، تسبق النهضة الأوربية بقرنين أو أكثر ، وتحول البحر الأبيض المتوسط إلى بحيرة أوربية، منتزعة السيادة عليه من أساطيل العرب والبيزنطيين، أم هي مواقف التاريخ العجيبة، التي مكنت هذه البقعة المحدودة من الأرض أن تنعم بالحرية، بفضل المنازعات بين جيرانها الأقوياء الثلاثة: بايوية روما، وإمبراطورية الجرمان، وملكية الفرنجة ؟

## حكم التاريخ

إنن ، كان لابد من أن تنهزم السيوف العربية أمام المدافع اللومباردية. هذا حكم التاريخ .

ربما كان حكم التاريخ أيضا أن يغابر معظم الأمراء والكبراء العرب أرض الأندلس، بعد أن باعوا ممتلكاتهم للقشتاليين ، السادة الجدد ، ولعل التاريخ لا تهتز له شعرة حين يرى بعض هؤلاء الأمراء والكبراء العرب يدخلون في دين النصارى، ويتسمون بأسماء قشتالية، ويندمجون في طبقة الحكام الجدد . فقد برز قرن عصر جديد، عصر القوميات ، وأصبح الكثيرون من سكان إسبانيا المسلمون يشعرون أنهم مختلفون عن مسلمي الشرق، بل عن جيرانهم في عدوة المغرب، بعد أن ذاقوا الأمرين من حكم المرابطين والموحدين !

ولكن هذا الشيخ الوقور الذى نسميه التاريخ يسكن في الأعلى ، ويتعامل مع النفوس كأنها اعداد صماء، وكأنه ينتقم منها، هي التى تظن أنها تصنع التاريخ ! هناك أناس نقول عنهم باحتقار إنهم يركبون الموجة، هؤلاء هم الأشخاص الذين يتقنعون الصفوف الصماء ، لايعذبون أنفسهم بالسؤال عما يريد ذلك الشيخ الجليل، ولكنهم ينصاعون لأوامره يوماً بيوم، إن قال شمالاً فهو الشمال ، أو قال يمينا فهو اليمين، أو قال لهم دوروا على أعقابكم انقلبوا يهرعون .

ولكننا نظلم أى انسان إذا قلنا إنه قاصر على كل هذه اليهلوانيات، لا يوجد إنسان واحد يستطيع أن يعدم إرادته حقاً ، لا يوجد الانتهازي

الكامل ولا الصوفي الكامله هناك فقط أشكال مختلفة، ومتفاوتة  
الدرجات، من العذاب الإنساني .

ولكن التاريخ يسجل حصار المدن، ولا يسجل حصار الأرواح .

ربما بكى المجتمعون في قصر الحمراء قبل أن يوقعوا على وثيقة  
الاستسلام، ولكنهم أمضوا أياماً أو شهوراً - ولماذا لا نقول سنين ؟ -  
ينتظرون تجمع العاصفة ربما خدعوا أنفسهم، ربما حاولوا الصمود  
بدون جدوى، ربما أضمر بعضهم الخيانة، وربما انتظر بعضهم الهزيمة  
النهائية كمبرج نهائى، أما الذين تلقوا الصدمة حقاً فهم شعب غرناطة.  
أبو جعفر الوراق يبدو كمن أصابه مس، يسمع بنود الوثيقة من فم  
النادى، يتبعه من مكان إلى مكان ليسمعها مرة بعد مرة ، وكأنه  
لا يصدق. المعاهدة تمنح سلطات المدينة مهلة أقصاها ستون يوما حتى  
يسلموها للقشتاليين - ولكن أبا جعفر لا يصدق وكان يجتهد في تهينة  
نفسه المطوقة وهى تضرب بجناحيها مستريعة (كذا) على حد السكين،  
يكرر لها : غرناطة محروسة وباقية (ص ١١).

ولم يمض من مهلة الستين يوما إلا سبعة وثلاثون حتى جلس  
القشتاليون في الحمراء ، فارتفع فوقها صليب قضى، وعامل المحتلون  
شعب غرناطة بشئ من الرفق أول الأمر، ولكن المدينة أخذت تفقد لونها  
وطابعها ، وخصوصا حين يطوف بها موكب الجنود بموسيقاهم

وأزيائهم الغريبة، وتعود أبو جعفر أن يخرج من بيته عند الفجر ويظل يطوف بالمدينة حتى يصلّى الظهر فى المسجد الجامع ثم يقصد إلى حانوته الذى أصبح العمل فيه قليلاً . وهل عاد فى غرناطة أحد يهتم بقراءة الكتب أو تجليدها وتزيينها ؟

### سقوط الرجل المؤمن

سبع سنين مرت على الاحتلال لا يبالى أبو جعفر بضيق الحال بل يصر على تعليم حفيديه سليمة وحسن، كل ما بقى له من أمل فى الدنيا بعد موت ابنه الوحيد ، يكاد لا يشعر بما يجرى حوله ، ولا بمرور السنين إلى أن ينادى المتأذى يوماً بأن حامدا الثغرى، بطل المقاومة الذى وقع أسيراً فى جبال مالقة، سوف يفرج عنه وأن الأهالى يمكنهم أن يروه بأنفسهم فى باحة كنيسة سان سلفاتور (التي كانت مسجداً) ويسمع أبو جعفر النداء ، ويسمعه مساعده سعد، الفتى الذى جاء هارباً من مالقة بعد أن قتل أبوه وسببت أمه وضاعت أخته، ويسمعه جارهما أبو منصور الحماسى ، هل كان غريباً أن يتأثر هذان الرجلان الكبيران بكلام الفتى الذى يلح فى ضرورة الذهاب إلى هذا الاحتفال فالثغرى بطل قومى، ولايصح أن يخرج من أسرهِ الطويل عارياً من أهله وناسه. «سنخرج به من ساحة المسجد محمولاً على الأعناق كما يليق به وينا» .

حين يقاد حامد الثغرى بادی الذل، فى أسعال وقيود حتى يقف  
أمام الكردينال المتربع على كرسي كبير فخم، يكاد الناس لا يصدقون أنه  
هو لولا أن يتعرف عليه رجل من مألقة. وحين يطن حامد أن ماتفا جامه  
بالليل يأمره أن يتنصر. تسيل الدموع من عيني أبى جعفر، ويعاود  
سعد أن يقنعه بالخروج ولكنه يأبى إلا أن يبقى حتى يشهد منظر  
القميد وقد أصبح اسم حامد الثغرى الآن جونزاليز فرنانديز زجرى .

وما هى إلا أيام حتى يسرى الخبر بين الناس أن القشتاليين  
يجمعون الكتب من المساجد والمدارس ، فينقل الوراقون ما فى خزائنهم  
من الكتب إلى أماكن آمنة أما الكتب التى جمعها القشتاليون فقد  
أحرقت فى ساحة عامة، وكان أبو جعفر يحرق فى المشهد ذاهلاً،  
لا ينطق بكلمة. ولكنه حين أوى إلى فراشه فى تلك الليلة قال لزوجته .

ساموت هاريا ووحيداً لأن الله ليس له وجود !

هكذا سقط الرجل المؤمن الجليل كما سقطت غرناطة .

أما الصغار فيكبرون فى الوطن المحتل. وتحقق قلوبهم بالحب، ولكنه  
حب محاصر بالخوف، ويعرف بيت أبى جعفر بعض الأفراح، ولكنها  
أفراح منكئمة، فقد كان عليهم أن يمارسوا شعائر الزواج والميلاد  
والطهور كما يمارسون شعائر الوفاة سرا . تزوجت سليمة من سعد  
الذى كان يكبرها بست سنوات، وأقام معهم فى دار أبى جعفر، وتزوج

حسن مريمة التي رآها مع أبيها وأخويها يعزفون الموسيقى فى خان ،  
وسأل عنهم فعرف أنهم كانوا ينشدون الأغانى الدينية فى الحفلات  
والمواسم قبل أن يستولى القشتاليون على غرناطة . ويعد أن أغلق  
حانوت أبى جعفر كان على مساعديه سعد ونعيم أن يبحثا عن أعمال  
أخرى، استقر سعد فى العمل مع إسكاف أما زميله وصديقه نعيم فقد  
التحق بخدمة قس قشتالى، وأثمر تعليم أبى جعفر لحفيديه فعمل حسن  
مع كاتب عقود وراحت سليمة تمارس علاج المرضى مستعينه بعدد قليل  
من الكتب خبأتها فى صندوق مريمة .

### أسوار الخوف

لم يكن أهل الدار يشكون الفقر ولكن الضوف أقام بينهم أسوارا،  
وأسوارا، لم يعد الخيار الجماعى ممكنا، فأنصح كل يختار لنفسه،  
والخيار يزداد صعوبة بمرور الزمن، والزلازل الذى هز كيان الأمة  
يصدرع جذران البيت .

حسن، الذى يعد نفسه مستولا عن الأسرة بعد وفاة أبيه، يرى من  
واجبه أن يبعد الشبهات عن أهل البيت، وإن حرص على تعليم الأطفال  
اللغة العربية وفرائض الدين. وحين تفرض السلطات التنصر على جميع  
العرب يكون من رأيه أن يهاجروا، ولكن أم جعفر - جنته ترفض أن  
تتأذر بلدا فيها بيتها وقبر زوجها ، وزوجته مريمة تقول إن الإيمان فى

القلب لاتغيره المظاهر ولا الأسماء فيبقون، وحين تموت جنته يدعو القسيس ليصلى عليها وحين يشعر بأن زوج أخته على اتصال بالثوار يحاول منعه ، فيضطر سعد إلى ترك المنزل وحين يصمم أخوه مريمة على دفن والدهم بالطريقة الإسلامية ويكشف أمرهم ويحكم عليهم بالسجن، لايسمح حسن باستضافتهم بعد انقضاء مدة العقوبة .

أما سعد الذى لاينسى ما أصاب أسرته فى حصار مالقة وبعد سقوطها فلا يمكنه أن يقف موقفا سلبيا من المجاهدين الذين يعتصمون بالجبال ويساعدون المغيرين القادمين من عدوة المغرب، ولا يلبث أن ينضم اليهم . وأما نعيم الذى ازداد شعوره بالوحدة بعد أن ناهز سن الأربعين دون أن يوفق للعثور على زوجة فى مدينة غرناطة كلها ، رغم جهود أم جعفر ، ورغم أن قلبه كان يهفو إلى كل فتاة يصادفها ، فقد ترك البلاد كلها ورحل إلى العالم الجديد مع مخطوبه القسيس، وهناك التقى بامرأة قتل الغزاة زوجها ، فافترن بها وعاش مع قومها .

وكانت مريمة بارعة فى خداع السلطات تساعد جاراتها وتنفذهن من المتزق، وتجطهن يضحكن من الطفاة ونابرا ما تذهب إلى الكنيسة، - كما كانت سليمة تعالج المرضى من الأطفال والنساء وكان لغز الموت

الذى حيرها منذ وفاة أبيها وهى طفلة حتى وفاة بكرها وهو رضيع ينفعها إلى التفكير فى اسرار الروح والبدن ، وخصوصا حين عثرت على قصة دحى بن يقظان بين الكتب الثقيلة التى استقذنتها من ثروة جدتها .

فى حياة المرأتين : مريمة وسليمة نرى جيلاً جديداً من النساء يختلف عن الجدة والأم، جيل لم يعد يعيش للرجل، رجلهم وحده إنهما تمنعان الأبناء جل اهتمامهن، وتساعدن نساء الحي، الأقل ذكاء أو علماً فى مهمة المحافظة على الحياة - وحتى شئ من السعادة وسط الخطوب المتلاحقة يعرفن فى الرجل الإنسان الصديق لا «الذكر» فحسب ولا السيد، وربما ضاق الرجل بهذه الاستقلالية ، كما ضاق سعد بانشغال سليمة فى كتبها وعقاقيرها ، ولم يعد يعرف كيف يحبها، ولكنها أحبت حباً عميقاً حين أمضت معه ليالى الزفاف الأولى تستمع إلى قصته عن محنته ومحنة أهله ، وظلت تحبه فى غيابه حتى إذا هبط عليهم زائراً بعد ثلاث سنين فى الجبال منحته حبها شهدا صافيا ، مريمة لم تبعد عن زوجها بالجسم ولكنها لم تعد ترضى عن أفعاله، لم يعجبها حين خاف أن يلوى أخويها ، ولم يعجبها حين زوج بناتها فى أسرة ثرية فى بنسبة البعيدة، وأطفا شعرت أنه يبحث عن لذة الجنس خارج بيته ولكنها لم تبال وأصبحت صداقتها لسليمة هى التى تجعل لحياتها فى المنزل الكبير طعماً.

وسليمة التي كانت ترى نفسها بنت أبي جعفر لم تكن مثله في  
إيمانه كان إيمانها مليئا بالتساؤل، ولكنها حين كانت تسير إلى المحرقة  
لم تتزعزع أحشاقها، بل كانت تقول لنفسها : العقل في الإنسان زينة  
والكبر في النفس جلال بإمكانها أن تمشي الآن كإنسان يملك روحه وإن  
كان يمشي لنار المحرقة. وكانت مريمة تحكي هذه الحكاية لعائشة  
الصغيرة التي لم تعرف أمها :

. «في السماء يا عائشة شجرة كبيرة تعمل أوراقا خضراء بعدد أهل  
الأرض كل أهل الأرض، الصفار والكبار، البنات والبنين، من يتكلمون  
العربية مثلنا ومن لا يتكلمونها. شجرة كبيرة يا عائشة تتساقط منها  
أوراق وتنبث أوراق بلا توقف، وفي ليلة القدر من كل سنة تزهر الشجرة  
زهرة غريبة عجيبة، وفي تلك السنة التي حدثت الحكاية فيها ازهرت  
الشجرة ..».

## قناع إدوار الخراط

لا أعرف أن اسم «ميخائيل» ظهر في عمل إبداعى لإدوار الخراط قبل «ميخائيل والبجعة»، القصة الأولى، أو الفصل الأول من «رامة والتنين» ولكن «ميخائيل» أصبح من ذلك الحين البطل الوحيد، الظاهر أو المضمّر، فى كل أعمال إدوار الخراط، ومعنى ذلك أنه الواسطة التعبيرية التى أمكن الكاتب أن يعرض من خلالها تجاربه النفسية الوجدانية أو الفكرية، دون أن يكون ملتزما بها على طول الخط. وإذا كانت كلمة «قناع» هى أنسب اسم وجدناه لمثل هذا البطل، فقد يحسن التنبيه إلى أن هذه الكلمة ليست اصطلاحاً، فهى لا تدخل فى قاموس النقد المعاصر، الذى يحتفل بالشكل وحده، ولا يهتم بذات المبدع وعلاقتها بما يبذعه، رغم أن الكتابة المعاصرة قد تخلت عن فكرة محاكاة الواقع. ويحدث من كل الأساليب الممكنة لتحويل هذا الواقع إلى شئ نسبى، أى إلى شئ صادر عن الحياة الباطنية للكاتب، ولكنها تتجاهل خصوصية هذه الحياة الباطنية، أى علاقتها بتجربة الكاتب بما هو فرد متميز - وتحيلنا، بدلا من ذلك، إلى تجربة انسانية عامة، ممثلة فى الأساطير.

وإدوار الخراط، الذى يتابع بنشاط ما يكتب فى الغرب من إبداع حديث أو نقد حديث، يملأ كتابته الإبداعية بالأساطير، ولكنها تظل فى

قراشي لها، ذاتية جداء، وفردية جداء، والقائمة الطويلة من آلهة الاساطير - وخصوصا آلهة الجنس، التي قد تضطر القارئ إلى مراجعة معجم للأساطير، ليست إلا الأقواب الخارجية التفصيلية التي يسبقها على «أسطوره الخاصة».

فلكل منا «أسطوره الخاصة» أي التركيبية الذهنية المعينة التي يتعامل بها فكريا وسلوكيا، مع غيره من الأحياء وربما كانت النواة الأصلية لهذه الأسطورة الذاتية مستمدة من المعتقدات الشعبية التي يتلقاها. طفلا، من محيطه الاجتماعي، والتي يمكن لباحث أن يرجعها إلى الاساطير القديمة كما سجلها المؤرخون القدماء أو علماء الآثار والإنسانيات المعاصرون، ولكن هذا لا ينفي أن النواة تبدأ مسيرتها الخاصة مساوقة لحياة الكاتب وتجاريه، كما ابتعت الحكاية الشعبية - وهي أصلها - عن الأسطورة القديمة، ربما أن الناقد الأدبي يحاول أن يضيء العمل الأدبي باكتشاف خفاياه وبروئه، ولا يعنى بالاساطير لذاتها. فطيه ان يعنى بأسطورة الكاتب الخاصة ولا ينساق مع الكاتب إلى استعراض ثقافي لا يدل على أكثر من أن كليهما يمتلك معجما للأساطير.

ولكن ما علاقة «القناع» بهذه الأسطورة الخاصة؟ إن كلمة «القناع» ليست كلمة سحرية، وقد نفينا عنها حتى ان تكون اصطلاحا

ولعلها «همت» بأن تكون اصطلاحاً لدى فريق من النقاد وفي حقبة معينة من تطور النقد الأدبي وتطور الأدب ذاته خارجاً من سذاجة الرومانسية، فلم يعد هناك تسليم بأن الأدب فيض بـلقائى للمشاعر، بل اعترف الأبناء والنقاد والفنانون بأهمية الصنعة، وماضينا «نصنع» القصيدة أو اللوحة فنحن. بكل تأكيد.. لا نعبر عن مشاعرنا كما هي، بل نحن - على الأرجح - نختر ، ويوعى «قناعاً» مناسباً، نحطه أكثر ما يمكننا تحميله آيا من هذه المشاعر، بعد أن نهندسها ونختار لها الملابس والنيكور، مراعين - بالضرورة - أنواق الجمهور. ربما كان اصطلاح اليوت المشهور «انقسام الحساسية» - أى انفعال الفكر عن الوجدان، تابعا من هذه المرحلة، التى سادت فيها سمعة الرومانسية، وساد مفهوم الصنعة وإدوار الخراط - شاء أو أبى، ينتمى إلى مثل هذه المرحلة، وإن حاول جاهدا أن يكون حدائيا، بل ممثلا للعداة. بل إنه إذ يحاول الخروج من الرومانسية بالتحول إلى السيريالية اسلوبيا، وإلى التصوف فكرا لايقدم البديل الوحيد، أو الأفضل للرومانسية الشائفة أو الواقعية المنهزمة أو الكلاسيكية المصطنعة وإن حاول أن يواخى بين هذه العناصر المتنافرة بمجهود متكرر ومستमित وغير قادر على التقدم خطوة إلى الامام، أشبه بمجهود الجامعة العربية.

## الأسطورة الشخصية

ويبقى هذا القناع (ميخائيل) بأسطوريته الشخصية (الملاك والتنين) هو المفتاح الصحيح لفهم أعماله.

والكى يتضح الفرق بين الأسطورة العامة والأسطورة الشخصية - أو على الأصح، معرفة التحول الذى يطرأ على الأسطورة العامة حين تصبح اسطورة شخصية أحيل القارئ إلى الفصل السادس من «ترايا زعفران» وعنوانه «النوارس بيضاء الجناح» وهو يبدأ بهذه الجملة الخفيفة.

«سمع الطفل وغرفة أجنحة الملاك».

هل سمعها حقاً؟ هل تخيلها؟ أم هى التى روت له القصة، ربما أكثر من مرة، كمعادة الأصوات مع أطفالهن. كانت سنة، حسب قولها، ستين أو ثلاثاً. لا عجب إذ لازمته هذه القصة سنين عدة، فقد كان المشهد - غرفة نومه - يتكرر من بيت إلى بيت، ويظل واحدا دائماً ولعله كان واعياً رغم الألم - الذى ينقب أنفيه - بألم الراكمة بجانب سريره، تحلى . فى تلك الليلة نذرتة للملاك ميخائيل ان طلع عليه النهار حياً.

وعندما نفذ إلى الغرفة نور الفجر كانت الأم قد أسننت رأسها المتعب إلى حافة السرير، وأخذتها غفوة.

«عندئذ سمع رهبة الأجنحة، واهتز دابر السرير فوقه، وتعوج وهبت في الغرفة المظلمة الكثيفة أنفاس ريح باردة منعشة، وكثتها نفحة من نور خفيف، عبق بعزوية لم يعرفها أبدا من بعده.

منذ ذلك اليوم كانت الأم تصنع الكعك الخاص بعيد الملاله، منقوشا عليه حروف بالقبطية، وتهديه إلى الأقارب والأحباب، أقباطا ومسلمين، وكان للطفل نور في هذا النشاط. وقد أصبح يخاف أن يأتيه الموت قبل تعميده، فلا يكون له مكان في ملكوت السموات بجانب الملائكة والقديسين، وقد بدأ يقرأ الكتاب المقدس، ولعله أصبح رغم تقلب الحوادث به مراهقا وشابا وكهلا وشيخا، محافظا في صميم شخصيته، فكل ما كان، لا يزال كائنا في الحاضر والمستقبل وكل ما يكون في المستقبل، كان في الماضي، حتى علاقته برامة، وهي الشخصية الأخرى المكملة لشخصيته، والتي لم يوجد ميخائيل (القناع) إلا بوجودها - فقد أرخ أول لقاء لهما في يوم معين من سنة ١٩٦٩ - يدخلها في خيالاته الجنسية الأقرب إلى الطفولة:

«وفي عتمة آخر العمر التي استضأت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهيبة وأنتسم عجينة أنوثتها، وكانت هنالك في داخل لدونة جسدها الضخيم، حسنية المقهورة الحنون».

وحين يكتب ميخائيل الشيخ - وهو يكتب دائما عن تجارب ماضية، ولكن من زاوية زمنية محددة وهي وقت الكتابة - يضم صورا من الماضي، التي تمثلها في قراءاته إلى حاضر قريب، إلى مستقبل لا يزال غيبا بالنسبة إلى اللحظة الموصوفة، ولكنه حاضر حتى في زمن الكتابة. إن ميخائيل يكره هذه «التسببية» في كل شيء يكاد لا يعترف بها، وربما كانت الفقرة التالية من «حجارة بوييلو» مثالا جيدا لهذا المزيج الزمني الذي يبلغ في مقاطع أخرى من أعمال إوار الروائية درجة الخلط المتعمد بين أحلام أو أوهام وقائع، أو بين سرد تقليدي لأحداث في الزمن الحاضر ورسائل عائلية أو أخبار يومية أو وقائع تاريخية مرت عليها عشرات السنين - خلطاً نشعر معه أن قناع «ميخائيل» ليس قناعا وجديا فقط، ولكنه قناع فني أيضا - يتشبه بصناعة العداثة ولو جنى على الألفة والثقة التي يجب أن تظل قائمة بين الكاتب وقارئه.

ميخائيل في هذه الفقرة صبي مراهق، يعمل مساعدا لخاله الذي كان يقوم بعمل «كاتب - محاسب» في خدمة أحد المقاومين الوطنيين العاملين في تمهيد «الطريق الصحراوي» بين القاهرة والاسكندرية (ومعلوم أنه كان طريقا عسكريا أنشأه الجيش الإنجليزي أثناء الحرب العالمية الثانية).

«كنت أحيانا أقضي ساعات في تجوال حر في الصحراء أقفل الخيمة بعد أن يأخذ كل واحد ما يريد في يومه وأهيم وحدي في الرمل،

ومع ذلك لا أجعل قمم أعمدة التلغراف تغيب عن عيني قط، هذه علامات طريقى إلى الأمان، لا أنسى أتخقق من أنها هناك كل لحظة فيما يخيّل إلى، فكم قرأت عن مواجه وفواجع التوهان فى الصحراء، وارتعبت منها، ولكنى لا يمكن أن أقاوم سحر الوحشة والصمت فى عمق الرمال، وقد غابت الخيمة والعمال ووابور الزلط ورائحة الزيت المصهور وأكوام الأسفلت السوداء ملساء الجسم والزلط ونبثارة الحجر الأبيض المنكوك. وقد غرقت فى خيالاتى وتهويماتى، ورجعت إلى صحبة عمر بن أبى ربيعة والمجنون، وجميل بثينة، وأمرئ القيس، عشيقاتهم ومحباتهم ونسوانهم الأعرابيات مندورات البطن محزومات بعصابات حمراء عريضة على استدارة الأجسام البضة، محزومات الأنف يهلق ذهبى مشرشر الحواف موشومات الذنن بخطين متوازيين، واللى الأزرق الداكن على الشفة السفلى المليئة الواعدة بلذة لعيمة ومصفاة مما.

«وجدت ثلة عالية قليلا، واسعة، يغطيها حصى متعدد الألوان والأشكال والأحجام، ناهم الجسوم: مخروطية وفقية وموجبة محببة ومصقولة مدورة ومستطيلة كثيفة ومشطوفة نحيلة بخطوط بيضاء رقيقة كالشعيرات تلتف حول استدارة رمادية تجنح إلى السوداء وحنود قاطعة مرهقة البنى اللامع يعطى حافتها المنقمة خفوتا يناقض لسعة حديثها الأبيض الساطع ترقطه نقاط رقيقة كثتها تومض تحت

الحصاة والشفافة والخطوط الغائرة الصغيرة تشقق الوجوه المنحوتة المتحللة..

مثل هذا الوصف التفصيلي البقيق تجده عند بروست، ولكنه - غالباً - يلفظه من مواقف ، ولا شك في أن إوار قرأ بروست وأسفل بعض ملامحه في القناع الإنساني الفنى الذى اتخذه، ولكن لا شك أيضاً في أنه وقف طويلاً أمام لوحات «فان جوخ» ونقل إلى الوصف الأولى لمحات من تكتيكه بخطوطه التفصيلية الدقيقة وألوانه الساطعة الباهرة، سواء أكان يرسم شجرة أو بورتريه لإنسان عادى ، وسواء أكان «ميفائيل» قد اختزن في ذاكرته هذا الوصف البقيق للخصى المتنوع الأحجام والأشكال والألوان، أم اصطنعه اصطناعاً في وقت الكتابة، فإن المهم لدينا هو انتقاله - على أثر هذا الوصف مباشرة - إلى تأمل في فكرة اليمومة ومقابلها الفناء يسلمه إلى لحن الحب الأوهى الذى جاءه «فى عتمة العمر» كما يقول ولكنه أمسك بخناقها واحتواها حتى لم يعد يدري: أهو الذى خلق رامة أم هى التى خلقتة.

«وقلت كان البحر هنا منذ ألف ألف عام مازال البحر هنا وسيظل ألف ألف عام جمعت منه ما استطعت من كنوز ضاعت مع الزمن ألم نصنع كل الكنوز؟ بما فيها كنز الحب؟ ألم تصنع الضحكات السريعة الخطوة الخافتة. متتابعة، من قم جميل وأنتيق، النظرات الموجزة العذبة،

نافذة النصل، متتابعة، من عيينين ساجيتين تماما، حرية لا حدود لها داخل الروح، طيور زرقاء الجناحين ترقرق باتساع، هل ضاعبت؟  
« لكل نور ظله، طبعا، أفى هذا كلام؟ » نقية، كانت، نقية هي، مظلمة ومتلوية أيضا، شغوف حينها، ونفور عزوف أحيانا، كالطفلة في اثمانها وفي مكرها المكشوف، ومجرية محنكة الجسد بل جرأتها ومعرفتها مخيفة، جسور مشاكسة، وديعة متقلبة خاضعة خنوع، متقلبة وحولها شكوكي، وفي يدها روعي، ومصيرى . أهذا سرها؟ هل ضاعت ؟ أين مضت؟

## المطلق والتاريخي

سنكتفى بهذا النص الذى لخص من صفات رامة وتناقضاتها ما تفرق في صفحات كثيرة لأن الذى يعيننا منه الآن هو تناقضاته هو وتمزقاته هو ، ميخائيل. تناقضه أولا بين المطلق والتاريخي، بين الأبدى والزائل. ولاشك في أن هذا التناقض وثيق الصلة بأسطوريته الأصلية: الصراع بين الملاك والتين. فعندما أقدم ميخائيل على مصارعة التين وجد لهمشته أن التين جميل جدا في الحقيقة وصفه في بعض المواضع بالتين الذهبى، فضلا عن أنه اختار له، في لقائهما الأول، رمز البجعة بريشها الزاهى، وحركتها المنسابة التى تبدو لاهية غير مبالية، وجيدها الأثلج تطل من اعلاه عينا ناعستان جدا ويقتطنان جدا.

وحين صارح ميخائيل البجعة وأذاها وأنته وجد أنهما اتحدا، ولم يعد لأحدهما غنى عن الآخر. السلام المطلق لا يتحقق إلا بالقسوة، والحب المطلق لا يتحقق إلا بالتماس الجسدي الذي لا يدوم سوى لحظة. لا جدوى - في الحقيقة - من الكلام عن أى مطلق أو أى نسبي، فالتمزق بينهما هو قدر الإنسان. لا قداسة بدون إثم. وميخائيل يصف رامة بأنها قديسة، وإن كان قد دهش - أولا - لوصفها نفسها بأنها إحدى مايدات القمر، البغايا المقدسات. إلا أنه يعلن، بعد الحلقتين الأولى والثانية من روايته مع رامة: «نار تحلق الجسد هي نور الحق نفسه، ساطعا، لا ينطفئ» (يا بنات اسكننرية، ص ٢٤). وكأنما استقر على هذا اليقين بعد شيء من التردد، فقد كان يرى نفسه، في التجربة الجنسية الواقعة أو المتخيلة، ورغم شدة استمتاعه بها، معتدي عليه، أو مضحي به، أو متحملا لخطيئة آدم أبي البشر، مثل السيد المسيح. في «ترايبها زعفران» يختم الفصل الأول بفقرة أورينا شطرها فيما سبق، ونوردها الآن كاملة:

«ولى عتمة آخر العمر التي استضاعت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهيبة وأنتسم عجينة أنوثتها، وكانت هناك، في داخل لبونة جسدها الخصب حسنية المقهورة الصنون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها

بفراعين دقت فيهما المسامير، مطحون الجنب بالحربة يتقطر منى دم نزر».

وفى «يا بنات اسكننرية» يروى قصته مع إحدى حبات صباه، وخروجها معه إلى السوق، وتجاهلها إياه وهما واقفان جنباً إلى جنب فيقول «أنكرتنى للمرة الثالثة». ولم تكن هناك مرة أولى ولا ثانية وإنما هى إشارة - لا تخلو من دعابة - إلى قول السيد المسيح عليه السلام لبواس الرسول : «قبل أن يصبح الديك هذه الليلة سوف تذكرنى ثلاث مرات».

ميخائيل، الذى يصف نفسه بلقمة طهرانى ، ورومانسى، وصحيدى محافظ فى أعماقه، يفرم برامة التى هى على النقيض من ذلك كله.. كيف ؟ يقول مرة أو مرات إنه يحب الحب نفسه وأنه يريد المعرفة، بينما هى تريد اللذة، هى عنده إذن «شجرة المعرفة» بمعناها الحقيقى والمجازى معا. ليست محبوبته جامعة لكل الصفات التى يمكن أن تجتمع فى امرأة، أو - بالأحرى - فى حشد من النساء، فهى غريبة وشرقية (يسمىها ميخائيل فينوسا الوندالية، لأنها - حسب زعمها - ذات أصول إسبانية، ولا يقول الكاتب «أنطسية»، ولا يجعلها عربية) ولكن أسلافها نزلوا فى الصعيد ثم فى الشرقية. وهى أروستقراطية ويشت بلد، وهى مثقفة، بل مثقفة جداً ، ودية بيت أيضا ، وهى ماركسية ولا تخلو من

تدين غامض ، إذ تدعو بالسلافة لمن تحبهم، وفي بيتها مصحف مفتوح دائماً (هل تقرأ فيه يومياً؟) وهى - أخيراً - عاهرة وقديسة، أليست تصف نفسها بأنها من عابدات القمر ؟ ليس غريباً إذن أن يرى فيها ميخائيل كل النساء كل إلهات الزمن القديم وملكاته، وكل معانى الحاضر، إن كان للحاضر أى معنى. ليس غريباً، أن يحبها الحب المطلق، ولكن هذا الحب المطلق، غير المحدود، يصطدم بوقائع الحياة اليومية، ويلقى بميخائيل فى أتون الشك والفيرة.

ورامة هى مصر أيضاً، بأسلوب إنوار الذى يصرح بالمعنى المجازى ويلصقه بالمعنى الحقيقى:

«أعرف منها جمالا لا يتصوره أحد، رقة توجع القلب ، وضعفا طفوليا وقوة صخرية، وجوعا ليس من هذه الأرض أعرف فيها جسد المرأة يسيل بين نراعى وحائطا صجريا قاسيا لا ينال.. ماذا يهم إن كانت أقدام حياض الغزاة قد وطئت لحم حقيقتك الطرى ، فى أزمته لا نهاية لها؟ الصخر باق ، وخصب اللحم متجدد من أحراش مستنقعات المنزلة حتى الجنايل الفارقة (ورامة والتنين، ط. المؤلفه من ص ٢٠٥ - ٢٠٦).

ومع أن كل شئ يتكرر عند إنوار، فلا بأس بإيراد نص شبيه بهذا - من الرواية الثالثة فى سلسلة رامة:

ولكنه قال: هذا الجسد لا يملك، مع أنه قد انتهك، طوعا أو رغما، مرات عدة حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيقا حتى إن كان غامض الوضاعة. كل متملك غريب يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكمس على أعقابهِ.

«قال: لست متعلكا، ولا متتهكا. أنا مقوم أساسى من مقومات هذا الجسد» (يقين العطش، ص ٩٥ - ٩٦).

لذلك كان من الضرورى أن تكون المرأة التى يعشقها ميخائيل ويتدله بحبها، مسلمة، لها هذا القناع المركب، حتى يكون الحب معناه الانتماء إلى هذا الكيان الخالد، ليس مجرد الانتماء، أن يكون جزءا من نسيجه، أن يولد فيه من جديد، إن أمكن ذلك. حينئذ يرجع إلى عهد الصبا، أو ربما قبل ذلك، ولكننا نقرؤه لاسعاء موجعا، فى نهاية قصة لقاء وحيد مع فتاة عذبة، لطيفة الجسم والروح» لم يعرف عنها إلا اسمها الذى نادتها به زميلاتها فى المدرسة «سوسو».

التفتت إلى وسألتنى عن اسمى وكان وقع الاسم القبطى القح غريبا، حتى فى مسامعى، وغير مبرر، شأنه طول عمرى، فهل هكذا، فى سياق آخر، وجودى نفسه أيضا؟

«لم أرها أبدا بعد ذلك» (يا بنات امكتنرية، ص ٢٨).

قناع ميخائيل وجه معتب، مثل وجه ثان جوخ، بدون جنون ثان جوخ. حقا، ليس في «روايات» إيوار الخراط جنون إلا إنكار ميخائيل لكل تاريخ مصر العربي الإسلامي . لنغفر لميخائيل هذا السخف ولنتذكر أن ميخائيل، في نهاية الأمر، ليس إلا قناعا. أما إذا بحثنا عن الفنان وراء القناع فسنجد فيه شيئا من بطله مرمم الآثار، وإن نجد فيه «الحداثي» الذي يدعيه. فلم يأخذ إيوار من الحداثية إلا بعض مظاهرها، وأخصها الإفراط في وصف المناظر والأفعال الجنسية، فراح ينثرها على الجدران، زاعما أنه يدخلنا حجرة الأسرار.

وقد يكون هذا الفنان قناعا آخر لبسه الكاتب نفسه. ولهذا قلنا إن حداثيته دعوى. ولكننا ، في هذا التحليل الأبيي، لا نتجاوز الفنان إلى الشخص ذاته - حتى وإن كان هناك قناع ثالث.

## نهاية الأندلس

أشك في أن كلمة ، نهاية ، تناسب هذا العنوان ! فلا نهاية لشيء ، يقول الفقيه عمر الشاطبي في رواية «الرحيل» لرضوى عاشور : «لا اليوم آخر يوم في العمر ، ولا هو الفیصل في القادم من الأيام ، والكاتبه تجعل عمر يموت في اليوم نفسه - هل هو تأكيد للمعنى أم تعليق ساخر عليه ؟ الرواية على كل حال حافلة بتناقضات الحياة ، لا تعوزها الفكاهة رغم قسوة الموضوع ، وفكاهتها ليست دائما مرة .

فليس في وسع أحد أن يمحو الوجود العربي من تاريخ الأندلس ، حتى ولو غلب عليها اليوم اسم أسبانيا ، لقد اختارت رضوى عاشور موضوعا بالغ الصعوبة ، تاريخيا وقوميا وإنسانيا ، موضوعا يتحدى قدرة أى كاتب ، لأنه حافل بالمشاعر المتضاربة ، والأفكار المتناقضة ، شديد العلاقة بالهاضر ، ولكنها تركت العلاقات السطحية كما ابتعدت عن المواقف السهلة ، فاختارت لثلاثيتها الأندلسية أصعب فترة من تاريخ العرب في أسبانيا ، حتى من ناحية التوثيق التاريخي ، وهي فترة السنين المائة التي أعقبت سقوط آخر الممالك الإسلامية في يد الغزاة المسيحيين ، والتي يسميها المؤرخون الغربيون الفترة الموريسكية ، دلالة على أن قسما كبيرا من السكان العرب بقي في البلاد ، ولكن التحقيق

التاريخى ليس إلا العمل التمهيدى الذى يقوم به الروائى ، لأن العمل فى المادة الإنسانية هو الأصعب .. ولا يكفى أن نقول إن الناس فى ثلاثية رضوى عاشور يعانون القهر ، وتحطم الآمال ، وفقدان الأرض ، وفراق الأحبة . أفدح من هذا كله شعور الإنسان بثن العالم ليس مبنيا على العدل ، أنه خدع خدمة كبرى حين قذف به فى هذا العالم وقيل له إن الفاضل محبوب من الله ، وإذا كان الله قد أراد امتحانه بهذا البلاء ؟ فكيف يمكنه ، هو ، أن يستقبل هذا البلاء ؟ بالحلية ؟ أم بالصبر ؟ أم بالاستسلام ؟ .

### كل يبحث عن خلاصه

قد نجد أنفسنا حين نستعرض شخصيات الثلاثية ونجد منطلقا واحدا يحكمها : منطلق الانفصال ، كل يبحث عن خلاصه الخاص تتسائل : هل نعت «الفردية» العربية فى مناخ الهزائم ، فجاءت فردية سوداوية غير مستقرة ، تحن الى التواصل الإنسانى أحيانا ، وتسملو أو تستوحش أحيانا ، وهل يؤدى المزاج السوداوى إلا إلى مزيد من الهزائم ، وكيف يمكن الخروج من الدائرة الجهنمية ؟

تشبه الرواية حياة عرب الأندلس طوال هذه المائة عام بدهاليز مظلمة ، لا يخرجون من دهليز إلا إلى دهليز ، فهل أنارت هذه الحياة - أو بعض جوانبها - بمصباح الفن ؟

رغم كل التمزق الذى صورته الرواية الأولى «غرناطة» فقد كسبت الشخصية المحورية - أبو جعفر الممتد فى حفيته سليمة - كسبا عظيما : إن الإيمان الحقيقى ، الذى يصمد للمعن ، هو الإيمان أولا بكرامة الانسان ، لا يكفى أن نقول إن الإيمان «لا يناقض» العقل ، الإيمان لا يثبت إلا بالعقل ، وأعمال الانسان لعقله هو مظهر لشعور الانسان بكرامته لتقبله لمسئوليته بما هو إنسان ، فى الرواية الثانية (مريمة) لا نجد مثل هذا المحور الأساسى ، بل إنها فى الحقيقة تتألف من قسمين لا يربط بينهما إلا المدينة «غرناطة» التى يتغير الكثير من معالمها كل بضغ سنوات ، وإلا بيت أبى جعفر الذى كاد يقفر من ساكنيه ، فسليمة ماتت على المحرقة وزوجها سعد مات حزنا عليها وحتى بنتها عائشة ماتت بعد أن ولدت ابنها على ويلات حسن الخمس متزوجات فى بلنسية لا ترد منهن أخبار ، وولده الوحيد هشام - الذى تزوج من عائشة - هجر البيت الى الجبال يسميه الوطنيون مجاهدا ويسميه المحتلون قاطع طريق .

## حياة التمزق

لم يبق فى البيت الكبير إلا حسن - وقد أصبح مقعداً - وزوجته مريمة ترعاه مع حفيدهما على ، الذى نراه فى مفتتح الرواية ابن خمس سنين ، ولم يبق لهم مورد رزق إلا ما تكسبه مريمة من صنع الكعك

وبيعه فى السوق ، الزوجان الشيخان دائما الشجار ، وعندما يرجع نعيم من مهجره فى العالم الجديد ، وقد أصابه ما يشبه المس بعد أن ماتت زوجته الهندية وهى حامل حين أغار الغزاة على حلتهم ، يصبح الشجار ثلاثيا ، حياة على مقسمة بين البيت والحارة ومدرسة الإرسالية مثل حياة لداته الأطفال وهم بين قشتالى وعيسى اندمج أهله فى المجتمع الجديد ، وكبيرهم «فديريكو» ابن جارية سوداء انتقلت من آخر ملوك غرناطة الى أحد السادة الجند ، وفى البيت يستمع على إلى قصص جنته وقصص نعيم الذى يدعو أيضا جده ، وفى عطلة الصيف يعامه جده حسن الكتابة والقراءة بالعربية .

تسيطر على الفصول الأولى روح غنائية مشبعة بالحنين والحزن ، روح «مريمة» التى أصبحت تتعلق بالأحلام وتلتصق بتفسيرها عن جارة تنق فى معرفتها بمعانى تلك الرموز ، هى تجلم بنصر قريب ، يعيد إليها الفائنين جميعا ، تصير على تحقيق الحلم سنين - كما قالت لها الجارة - ويكون على قد كبر وترك المدرسة وأصبح يعمل فى مكان إرناندو بن عامر فى النجارة وحفر الخشب ، ويأتيها بالأخبار من السوق ، قامت الثورة فى «البشترات» ويبيع الثوار ملكا مسلما من الأمراء السابقين . سرت الحماسة بين الأهالى وتبرعوا للمملكة الجديدة بما قدروا عليه ولكن الثورة نحزت ورأى على حرائر البشترات يعرضن شبه عاريات

على خشبة المزاد والطامة الأخرى أن السلطات كانت قد سجنّت مائة من أعيان العرب فأعلموا جميعا . وأخيرا صدر قرار بترحيل عرب غرناطة - إلا من تأذن لهم السلطات بالبقاء - إلى مدن أخرى ، بدعوى الخوف عليهم من المجاعة لأن الحرب أثلفت المحاصيل .

## إيقاع سريع

من هنا يتسارع إيقاع الرواية وتطو النغمة ، ففي أثناء الرحلة الطويلة الشاقة تموت مريمة . ويعد أن يوارىها على التراب يتربص فرصة الهرب ، ويتمكن من الاستيلاء على حصان أحد الحراس ، في مثل هذه الأزمنة المضطربة يمكن أن يبدع خيال الروائي في نسج المفامرات ، ينزل على بستان امرأة ناضجة - يبدو أن الحظ ينعم عليه بالأنثى المشتهاة والأم المفقدة في شخص واحد ، ثم يلتقي بقاطع طريق يسمى نفسه روبرتو البطل ، ولكن عليا لا يستحل سفك دماء الأبرياء ولا سرقتهم ، فيجعله روبرتو حارسا على أمتعة العصابة ودوابهم ، وفي هذه الأزمنة المضطربة يمكن أن تختلط الطيبة بالشر ، وأن يكون البطل مجاهدا وقاطع طريق ، وهكذا يعرف على أن روبرتو وجماعته حاربوا في صفوف محمد بن أمية ، الملك السيئ الحظ .. ولكنه - يقول روبرتو لعلى - كان - ملك يخاف سفك الدماء ، فلم يكن صالحا لقيادة ثورة .

بينما يخطب على وحيدا في الجبال والأودية ، يسأل نفسه كيف خرج أبوه هشام من الدار ليواجه هذه الحياة ويجعلها حياته ، فليس في

شخصية على إلا القليل من أبيه ، كان هذا الأب لا يجيئه إلا لينجده في  
الأزمات ، ولكننا نرى فيه الكثير من حنان جنته لأبيه ، والكثير من  
حساسية جنته لأمه ، ينشد الحب ويعطيه ، يالف الأمكة ، ويعشق  
النباتات ، يحب الناس ويحب الحياة .

لم يعد يطيق البعد عن غرناطة ، وأو أنه لم يعد له فيها أهل ، ولكن  
العودة إلى البيت القديم ، ويستأن جنته ، ثم يزل يراوده . ينسل إليها  
ويأوى إلى بيت من بيوتها المهجورة ، وفي الصباح يقصد إلى متجر  
إرناندو بن عامر ، مخنومه القديم ، فيعلم أنه مات ، ويجد مكانه ابنه  
خوسيه ، الذي كان على يستثقله ولكنه يصبر عليه إكراما لمحبة  
مفلوكة ، ودة أخته .

خمس سنوات غابها على غيرت المدينة والناس . الكل الآن نصارى  
بحكم القانون . ولم يعد أحد يعرف العربية ، ولذلك أصبحت لعل مكانة  
خاصة فهو يقرأ لهم الرسائل التي ترد من أقاربهم في عدوة المغرب ،  
وقد عاد الى عمله القديم وسكن في البيت القديم بعد أن عقد صفقة مع  
خوسيه الذي رتب له أوراق إقامة ومكنه من السكنى في هذا البيت ،  
بعد أن وقع له على وثيقة بيعه وأخرى يبيع بيت ثان كانت تملكه الأسرة  
في الضاحية .

ولكن عليا لا يهنأ بهذه العيشة طويلا ، فقد استدعى التحقيق معه  
حول علاقته بأبيه ، وعلاقته بأسمائه في بلنسية ، الذين يشتبه في

اتصالهم بأعداء الملك ، ومع أن المحققين اظهروا اقتناعهم ببرائته فقد بقى فى السجن زهاء ثلاث سنوات ونصف السنة ، ولم يكن يسأل عنه وهو فى سجنه ، ويبعث اليه ببعض المأكولات ، إلا فضة أم صديقه القديم «فديريكو» حين يخرج من سجنه يجد عندها الحنان الذى ينشده ولكنه يصطدم بخوسيه الذى استولى على المنزل فى غيابه وأراد أن يجرمه من السكنى فيه بعد اطلاق سراحه . وفى هذه المرة ايضا يلجأ على الى العنف ، ويهدد خوسيه بالقتل . ولا يلبث أن يخبره صديق أن خوسيه يعد له مؤامرة ما ، فيهرب من غرناطة بلا أمل فى العودة ، وبلا وداع إلا ورقة يبعثها الى فضة باسم ابنها الفائب الذى تظنه حيا ويعرف هو أنه ميت ، ولكننا لا نفهم لماذا يكتب على هذه الرسالة الى فضة باسم ابنها فديريكو ، إذا كان هو على الذى يريد أن يودعها ؟ هل تريد الكاتبة واعية أو غير واعية ، أن تجسم فى «على» معنى الفقد فهو المفقود والفاقد وهو المفتقد والمفتقد ؟

## التعمق فى الذات

وإذا كانت «مريم» رواية مختلفة النفس «بالتحريك» فإن الرواية الثالثة الرحيل تبدو واحدة النفس ، بل واحدة الصوت وكثنا نكتشف ، من خلال على أن السبيل الوحيد للتغلب على تناقض الفرديات ، هو التعمق فى الذات .

بينما يستعد على الرحيل الأخير ، فى مفتتح هذه الرواية الثالثة ،  
يرى فى ذهنه بيت من الشعر :

### يا طالبها لطريق السبر تقصده

ارجع وراءك فيك السر والمعلن

ولكن بين هذا المفتتح وبداية الأحداث المسبترجة سبعا وعشرين  
سنة ، عمرا آخر وتجربة أخرى ، وكان الكاتبة تريد أن تستوفى التجربة  
العربية من جميع جوانبها .

فنحن هنا فى قرية اسمها «الجعفرية» قرية منعزلة على سفح جبل ،  
جاءها على يسأل عن انسابه الذين قيل لهم إنهم تركوا بلنسية ليعيشوا  
فى هذه القرية فإذا هم قد هاجروا الى تونس ولكن شيخ القرية عمر  
الشاطبى زين له الإقامة فقام واشتغل بالفلاحة كسائر أهل القرية ،  
وتحمل معهم أذى السيد الاقطاعى ، روى الاشجار كثنتها أطفال ، وعلم  
أطفال القرية اللغة العربية ، كما كان الشيخ عمر الشاطبى يعلمهم  
الندين ، وينير الطريق المظلم أمام الكبار . ليس فى وسع على أن يفعل  
الشيء الكثير غير هذا ولكنه من موقع المعلم والرفيق المقرب إلى شيخ  
القرية ، يعرف الكثير من أحوالها . يعرف - على الخصوص - ذلك  
النظام العشائرى البغيض الذى يفرق بين أهلها ، وهم أشد ما يكونون  
حاجة الى الائتلاف . وقلبه ما زال يهفو ، ولكنه معلق بنظرة الى صبية

توشك أن تكون طفلة ، ولا سبيل اليها بالزواج - حتى لو تناسى فارق السن وغريته عن البلد - لأن عشيرتها لا يزوجون إلا منهم . غير أن انشغال فكره لها يدخله في قصتها ، فشقيقتها التوأم قد خرجت على سنة العشيرة وأحبت شابا من عشيرة أخرى ، فقتلها أهلها ، وانتهزت هي فرصة قدوم بعض المحققين الى البلد فوشت بأهلها . وهرب أخوها ، وسجن الأب .

وقد أخذها المحققون الى المدينة ، فجعل على يفتش عنها في الاسواق ، حتى وجدها وعرض عليها أن تتزوجه ولكنها رفضت ولعلها لم تقتنع بأنه جاد ، ولعلنا ونحن نقرأ القصة ، لا نفتتح أيضا بجديتها فالواقع أن «الرحيل» تحمل اضافات كثيرة وخصوصها حين ينزل على في خان بالمدينة ويلتقى مرة بتجار عرب متجولين ، ولهم قصة ، ومرة بمومسات ، ولهن أيضا قصة ومنهن فتاة عربية صغيرة السن ، وقصتها أطول ، وقد اكتسبت عطفه ، ونفحها بمال لتفتدي نفسها من مالها .

والمسعى الذي يقوم به عمر الشاطبي مع بعض زعماء المسلمين لتدبير ثورة داخلية تتزامن مع حملة يقوم بها ملك فرنسا ، تثير حماسة على فيطلب من الشيخ عمر أن يضمه الى صفوف المجاهدين ، ولكن الحملة لا تأتي ، ولا تقوم الثورة وبدلا من ذلك يصدر قرار بترحيل جميع العرب من البلاد إلا أولئك الذين يشهد القسس بأنهم مخلصون للدين الجديد . ولا يخالطون عربا آخرين .

هناك قرى قررت أن تنمستك بالأرض وتعصى القرار ، ولكن  
الجغرافية اتخلت قرارا إجماعيا بالرحيل .

مع أن عليا كان بين الذين اجتمعوا في المسجد وقرروا الرحيل ،  
ومع أنه كان معهم حين ذهبوا الى الشاطئ لتنقلهم السفن فقد انفرد  
على الشاطئ ، يعلم وحده .. وحين سمع صفير المركب ولاها ظهره  
ورجع ، وحده !

فهذه الرواية هي رواية القرار الوحيد ، حين يبدو أن كل الطرق  
أصبحت مسدودة حين لا يبقى مهرب من مواجهة الذات .

وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون أكثر ذاتية وأقل اضافات ،  
فالكاتبة تملك الرؤية وتملك الأسلوب . ولكن الكاتبة - فيما يبدو لي -  
كانت قد تعبت أو سئمت . وإلا فكيف يمكن أن يولد الأخ بعد أخته  
بثلاثة أشهر ، إلا إذا كانت غلطة مطبعية ؟ (مريمة ص ٥٢) . كذلك  
نسيت في وصفها الجميل لوقف مريمة أمام اللوحة الجدارية في بيت  
النبيال الاسباني أنها جعلتها تلمس قنمي المسيح في غرناطة ص ٢٠١ ،  
مريمة ، ص ٤٨ .

ربما كان في هذا الشطر (ارجع وراك فيك السر والسنن) ..

بعض ما أرادت الكاتبة أن تقوله ربما كان أرهاضا بالخاتمة ولكننا  
كنا في حاجة الى أن نتعمق في داخل على أكثر مما فعلنا ، كنا في

حاجة مثلا الى الكثير من هذه التأملات :

«هل الماضى يمضى حقا أم يعرش على أيامنا أم أننا نعيش كالبيت فيه ؟» (ص ٢٤١) .

«هل فى الزمن النسيان حقا كما يقولون ؟ .. الزمن الأصيل فى حياة الانسان يعاوموجه ، يدفع الى القاع ، يغمر ، واكنك إذ تفوح تجد شجيرات المرجان حمراء ، وحببات اللؤلؤ تتلألأ فى المحار.» ص ٢٤٢ ..

وربما كانت التأملات هى المرحلة الأولى فقط لكى نفوح حتى نشاهد حببات اللؤلؤ وشجيرات المرجان . وربما ألفنا الزمن حتى الغيتاه وربما التقى الحس الصوفى بالزمن السرمدي مع الحس العلى بالزمن المتجدد منذ رجل مثل عمر الشاطي الذى يقول :

«لا اليوم آخر يوم فى العمر» ، ولا هو الفصيل فى القادم من الأيام.»

## نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب

كتبت مرة أن الحب ثقافة ، وأنا لا نملك ثقافة الحب .  
كنت أتكلم عن الحب في حياتنا ، لا عن الحب في الشعر والأدب .  
وأنا هنا أريد أن أتكلم عن بعض الروايات الشبابات . فإلى أي حد  
يمكننا أن نتكلم عن الحياة ونحن نتكلم عن الأدب ؟ الأدب غالبا نشاط  
تصويضي ، أي أننا نكتب القصة أو الرواية أو الشعر عندما نخذلنا  
الحياة ، والذين يعترفون الأدب هم غالبا ، أو دائما ، ناس احترفوا  
الخذلان في الحياة ، أي في الحب وفي غير الحب ، فكيف يعلموننا  
الحياة ، كيف يعلموننا الحب ؟  
ولكن لم لا ؟

الذين اكتوت أيديهم بالنار ، هم أحسن من يحبك عن لسعتها .  
ولعلك لا تعرف حقيقة لسع النار ، إلا عندما تقرب أصابعك منها ،  
ولكن حديث من لسعته النار ، يمكن أن يساعدك عندما ترى أمامك نارا .  
إنه يعطيك الإحساس مسبقا ، فتصبح مكيفا لقبوله ، أو التعامل معه .  
وهذا هو الفرق بين من يعبر ومن يصف ، بين ما نسميه فنا وما نسميه  
علما . فالحب هو الموضوع الأول للشعر والأدب والفن عامة ، الحب

بجميع درجاته وأحواله ، وهو أيضا موضوع مهم ، إن لم يكن الموضوع الأهم ، في علمين من أهم العلوم الإنسانية ، علم النفس وعلم الإنسان ، أو الانتروبولوجيا . يكفي أن نتذكر اسم فرويد ، ولا ننسى هافلوك إيليس ، صاحب العمل الموسوعي الضخم «سيكولوجية الجنس» (سبعة أجزاء) . فهل نذهب إلى هؤلاء العلماء الأعلام ، لتتعلم الحب في مدرستهم ، حيث الكلام واضح وصريح عن الأصل الطبيعي للحب ، وهو التجاذب الجنسي ، أم نذهب إلى المسكين مجنون ليلى ، وقد أقام الدنيا وأقعدها ، وملا سماء البید عشقا وأرضها ، وهو لم يجزؤ ، أو لم تسمح له الظروف (لم تحدثنا الأخبار على كل حال) بلعس يد ليلى مجرد لمس ، فضلا عن أن يفكر فيما هو أبعد ؟ أم لعك تفكر في أن تذهب إلى ألف ليلة وليلة ، حيث القاعدة المقررة أن الحبيبين ، بعد مغامرات تطول أو تقصر ، يجب أن ينتهي بهما الحب إلى الفراش ؟

لعل الاستثناء الوحيد هو ذلك الشاب القس الذي فتح الباب المحرم فرأى سريا من الطيور يخلعن ريشهن فيتحولن إلى عذارى مثل حور الجنة ، ويلعبن في البحيرة مثل السابحات الفاتنات ويلبسن ريشهن آخر النهار ويطنن كما جئن . ولكن هذه الحسرة غير المعهودة تذكرنا بأن الحب لا ينتهي دائما - حتى ولا في ألف ليلة وليلة - بالارتواء الجنسي الكامل. لذلك يقول لنا الانتروبولوجيون ، بكل برود ، إن العلاقة بين

الجنسين وإن كان أساسها الجانية الفطرية ففيها دائما خوف فطري أيضا ، لأن كلا من الجنسين يبدو للجنس الآخر غريب الوجه واليد واللسان ، والجسم طبعاً وهو الأهم . وأهم مثير لفريزة الخوف - كما يقولون أيضا - هو الاختلاف أو الفجأة .

## خوف الرجل من المرأة

إنّ فليس الشعر والقصص حين يصفان عذابات الحب ويخترعان لها أسباباً خارجة عن إرادة المبيين - ليصا بعيدين كل البعد عن حقيقة الحياة . ويمكننا أن نتعلم الكثير ، بل الكثير جداً ، عن الحب من الشعر والقصص . ودعنا من الشعراء المبتلين بتعذيب أنفسهم - من مجنون ليلي إلى العباس بن الأحنف إلى إبراهيم ناجي وأحمد رامى ، وانظر إلى القصص الكثيرة التي تصور المرأة على أنها مخلوق خائن ، إما بعض إرادتها أو لأنها ضحية الأهل أو فريسة وحش فائك . ألا تصور هذه القصص كلها خوف الرجل من المرأة ، أو قل ، عدم اطمئنائه إليها ؟ هذا موضوع بحث رائع في الحب يتخذ مادته من الأعمال الأدبية ، بدلا من المجموعات الإثنوغرافية أو الاستبيانات الاجتماعية . ولكن العيب في المادة الأدبية هو أنها كتبت معظمها من زاوية الرجل . ولاشك أن «إميلى برونتي» قد استطاعت أن تنتقم من جنس الرجل في شخصية اللقيط هيثكلف «مرتفعات ورنج» ، وفي

النصف الأول من هذا القرن تعود إلينا شخصية الرجل العنوانى (الحنون رغم ذلك) فى برت بطار («ذهب مع الريح» - مرجريت متشل) . وقد يكون من الأمور ذات الدلالة أننا لا نعرف لإميلى برونتى ولا لمرجريت متشل عملاً آخر له ذكر ، فهكأن كلا منهما أفرغت سمها من الرجل مرة واحدة واستراحت .

نحن الآن فى عصر مختلف . فالمساواة القانونية بين الرجل والمرأة قد تحققت إلى حد كبير ، وإن كانت هناك بقية يتشبث بها الرجل ، وتصر المرأة على إتمامها . وقد دخلت «الحركة النسائية» مرحلة تشبه مرحلة الكفاح المسلح فى الصراعات القومية والطبقية ، ولكن مع فارق مهم ، وهو أن الكفاح المسلح فى هذه الحالة الأخيرة لن يتجاوز حرب الشوارع أو المقاهى ، وإن يصل إلى درجة الحرب الساخنة أو الباردة ، للسبب الذى ذكرناه آنفاً ، وهو أن العلاقة بين الجنسين ستظل دائماً مزيجاً من التجانب والتنافر، أو الإقدام والخوف ، أو الاقتحام والتراجع، أو الحب والكراهة، إنما الجديد فى هذه المرحلة أن المرأة ، التى استطاعت أن تحقق انتصارات مبكرة مهمة فى ميدان الأدب ، قد استطاعت أن تتجاوز درجة المعارضة الهائنة الصوت - كما رأينا عند إميلى برونتى ومرجريت متشل ، وهناك أمثلة كثيرة ، أخرى لم نذكرها - إلى درجة تقديم صورة مناقضة تماماً لشخصية كل من الرجل

والمرأة، وطبيعة العلاقة بينهما . وإن ننسى بطبيعة الحال أن هذه الصورة لا تعبر عن الحقيقة إلا بطريقة شديدة الالتفاف ، مثلما ظل الرجل، طوال عدة آلاف من السنين ، يعبر عن علاقته بالمرأة ، محاولا الحقيقة إلى شئ مختلف تماما بفضل كيمياء الفن الجميل . وهذا التشويه المتعمد - من الجانبين - يدفعنا إلى التساؤل مرة أخرى عما يقرينا باستخدام هذه المادة المراوغة - إن لم نقل ببساطة إنها ، عند من ينشدون معرفة الحقيقة ، مادة مغشوشة - لفهم تلك المشكلة الأبسية ، مشكلة العلاقة بين الجنسين .

## الزواج .. والحب

ولعلنا سوف نتفق بسهولة على أن هذه العلاقة لا تأخذ دائما شكل الحب . فقد تأخذ شكل علاقة مرتبة طبقا لنظام اجتماعي معين ، وتسمى هذه العلاقة غالبا «الزواج» ، وبعض الناس يبالغون في التمييز بين الزواج والحب بحيث يجعلونهما مختلفين أو حتى متعارضين . وقد يأخذ الاتصال الجنسي شكلا عابرا ومؤقتا ، ومع أن الطرفين يحاولان تجميله بالطرق المناسبة فلا أحد - غالبا - يعطيه اسم الحب . وهناك - بالعكس - الحب الأفلاطوني الذي يكاد يختفى منه التجانب الجنسي حتى يلحق بحب المعاني المجردة مثل حب الحقيقة وحب الوطن إلخ . وعندما ننظر إلى دراسات الأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع نجدهم

يعنون بالاشكال البسيطة ، المقننة ، من الحب ، ولذلك يربطونه بالزواج والأسرة . أما علماء النفس فينظرون إلى الفرد في أزماته الوجدانية ، وأغنى علماء التحليل النفسى على وجه الخصوص ، واهتمامهم بالدافع الجنسي وتحولاته والتواءاته لا يحتاج إلى إيضاح . وبما أن هؤلاء هؤلاء يتبعون المنهج العلمى فهم يتوصلون من المشاهدات والبيانات إلى صياغة نظريات ، وكلا الفريقين مغرم بكائن اسمه الإنسان البدائى، فهم يربطون نظرياتهم فى الجنس بهذا الإنسان ، اعتمادا على ما جمعه من معلومات عنه بفضل إقامتهم بعض الوقت بين قبائل الهنود الحمر أو أرخبيل المحيط الهادى أو أواسط أفريقيا (وهذا ما يصنعه الأنثروبولوجيون وأسلافهم الإثنوغرافيون الأقل طموحا) أو ما تناقله المؤرخون من أساطير القدماء (ويشترك علماء التحليل النفسى فى هذه الجولات مع الفريقين أنفى الذكر) . والنظريات «العلمية» عن السلوك الجنسي لهذا الإنسان البدائى تتفاوت تفاوتا بعيدا من اختلاط جنسى بلا أى حدود أو قيود إلى توحيد كامل كحياة الطيور فى أعشاشها ، مع رقة وبمائه فى التقرب إلى الرفيقة المختارة . هاتان الصورتان المتناقضتان نثيران بعض الشبهة لدى القارئ العادى فى أن المسألة كلها لا تعدو أن تكون إسقاطا من العالم الذى يعيش فى ظروف المدنية الحديثة مع ما تزخر به من إغراء جنسى مقترن بالحزمان (وناهيك

بحالة العلماء) على أسلافنا في الزمان الأول (زمان الفطحل كما سماه العرب) . ولهذا فقد يوافقني القارئ اللبيب على أن المادة التي يقدمها لنا الشعر والقصص عن الحب ، مصنوعة في أشكال فنية لا تخفى على نقاد الأدب ، أجدر بالاعتماد عليها من المعلومات النصيلة ، التاريخية أو المعاصرة ، التي يصنع منها الانتروبولوجيون وعلماء التحليل النفسي نظريات براقية ، لها شكل النظريات العلمية الصرف ، مع أنها ليست إلا أساطير مرتبطة بظروف الحضارة المعاصرة ، أكثر من ارتباطها بحقائق إنسانية ثابتة .

### الحب ثقافة

لهذا قد لا أكون مخطئا حين اتخذ من الأدب ، أو من القصص بالذات ، وسيلة لفهم الحب . ولا شك أن القارئ يوافقني الآن ، إن لم يكن مقتنعا معي منذ البدء ، أن الحب «ثقافة» . فالنزعات الفطرية المتناقضة التي تكون ما يسمى «الحب» لابد أن تتم السيطرة عليها بطريقة من الطرق حتى تتحول إلى سلوك معتنق . وما لم يكن السلوك في الحب مستويا فإن الحب لا يكون إنسانا مثقفا . فهناك تفاوت بين الأفراد من حيث درجة ثقافتهم في الحب . كما أن المجتمعات المختلفة متفاوتة أيضا فيما تعده ثقافة جيدة في أمور الحب . وههنا أمور غريبة ، وياب واسع للبحث والتأمل ، فقد كان العرب - مثلا - لا يقبلون من

الشاعر إذا تغزل أن يبدى الكبرياء فى خطاب المحبوبة ، ويعنون قول  
ليبد بن ربيعة مثلاً :

أو لم تكن تدري نوار بأنتي

وصال عقد علائق صرامها

فسادا فى النوى ، لأن من ثقافة الحب عندهم أن يتنزل المحب  
لمحبوبته . وأن يفرش لها خده . وإن كان من ثقافة الحب عندهم أيضا  
أن الزوجة يجب أن تلعب زوجها كلما طلبها للفراش ، وإحقاقا للحق ،  
أقول إن هذا الامتياز غير مقصور على الرجل العربى ، ففى الانجليزية  
أيضا نجد كلمة bed (الفراش) تطلق مجازا على الزوجة . وأحسب  
أننا هنا لسنا أمام فروق عنصرية بين العرب وغير العرب ، ولكننا أمام  
مستوى متدن فى ثقافة الحب ، مرتبط بفروق فسيولوجية بين الرجل  
والمرأة فى أداء وظيفة الجنس .

وما أضيفه بقولى إننا نحن المصريين ، أو نحن العرب ، لا نملك ثقافة  
الحب ، هو أننا لا نزال قرييين من هذا المستوى المتخلف .  
ففى أعماق نفوسنا نحن الرجال المصريين ، أو نحن الرجال العرب ،  
يقمن مستقر بثنا يكفى أن نصب فتاة ما ، أو امرأة ما ، لكى تحبنا هى  
أيضا . أى أننا نعطي أنفسنا حق الاختيار ، ولا نعطيهما نفس الحق .  
وكما نختار الشخص ، نختار الوقت ، والمكان ، والكيفية ، أى أننا نقوم

بعملية اغتصاب متكررة ، وقانونية ، أعنى أنها تحتاج إلى سند من القانون أو العرف ، ليكون لها شئ . ولو قليلا ، من طعم الحب . فالاغتصاب لا يعنى فى الحقيقة إلا أن فورة الجنس عند الرجل لا تحتل التأجيل ، بعكس المرأة ، فإذا ساعدته الظروف ، وتهيأت له القوة البدنية ، مع ضعف الطرف الآخر ، قام بالفعل الجنسى غير مبال بحالة المرأة ، التى تتحول عنده إلى فريسة ، أو إلى صحن طببخ ، حسب الحالة . وعندما يفرغ من الأكل ، يحرص على أن يحتفظ ببقية الفريسة ، أو بحلة الطبخ ، فى مكان أمين ، حتى لا يصل إليها أحد غيره .

لا أزمع أن هذه الصورة المضحكة ، المقرزة ، لا تزال سائدة فى مجتمعاتنا المعاصرة . فالشواهد كثيرة على أن نظرة الرجل إلى المرأة قد تغيرت ، أو هى أخذت فى التغير .. ومن الأدلة السلبية على هذا التغير ما أسمعته من أن كثيرا من شبابنا اليوم يذهبون إلى أطباء الأمراض الجنسية أو النفسية شاكين من ضعف جنسى ، وأصل المرض فى تقديرى ، ويون مزاحمة لهؤلاء الاخصائيين ، اضطراب ثقافى ، لا علاقة له بوظائف الأعضاء . فهؤلاء المساكين ما عانوا يقبلون ، مثل أجدادهم ، أن تسلمهم القابلة نبيحة جاهزة للاكل ، وهم يشعرون بخوف غريزى من ذلك الكائن الغريب الذى يشتهوونه ، والذى أصبح

اليوم مخيفا أكثر، لأنه أكثر جرأة ، إلى درجة العدوانية أحيانا (وهي بالطبع جرأة مصطنعة ، لأن حالتها ليست أفضل من حالة الشاب) ، فيعجزون عن الاقتحام ، ولا يحسنون التقرب . ومن هنا تنشأ معظم حالات العجز الجنسي الموهوم .

## حرية الاختيار

عندما يتجاوز الرجل منطقة العلاقة الجنسية البهيمية ، ويبدأ إحساسه بإنسانية الطرف الآخر ، يخلق في نفسه سؤال غامض : كيف تشعر بي هي ؟

وفي مرحلة الاستكشاف ، التي يمكن أن تطول أو تقصر ، بدون حدود للطول أو القصر ، يدور بينهما حوار خفي تشترك فيه الجوارح كلها ، بنبضات خفية تستوعب معناها جيدا ، حتى يكون اللقاء الخالد ، أو الفراق الأبدي .

مثل هذا الحوار لا يجرى إلا بين ذاتين تملك كنهاتهما حرية الاختيار . وحرية الاختيار ليست مجرد عبارة تقال ، ولكنها قبرة نفسية لا يملكها الإنسان إلا إذا وصل إلى حالة من التوازن بين العقل والوجدان والإرادة ، ولا تظهر إلى الفعل إلا في مجتمع يقدر حرية الفرد ، ولا تتحقق في العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة إلا إذا بلغا معا مستوى رفيعا من «ثقافة الحب» .

«مايسة» بطلة «موايا الروح» لبهيجة حسين (دار الثقافة الجديدة ١٩٩٧) تنشأ طفلة في الريف ، في أسرة ميسورة الحال، وتآلف جوارها «مايكل» الذي يقارنها في السن ، يلهوان معا بإطلاق الطائرة الورقية فوق سطح منزل مايكل ، لا تشعر بثقله مسيحى إلا حين يعطيها شيئا من كعك القربان في المناسبات ، ولا تشعر بثقله ولد وهى بنت إلا حين تتلامس أصابعهما في لحظة خاطفة وهما يمسكان بطرف خيط الطائرة. ولكن مرحلة المراهقة والشباب الباكر تمر عليهما وكأنها امتداد لمرحلة الطفولة ، وقد أصبح كلاهما يقضيان معظم السنة في القاهرة، هى طالبة في كلية الآداب ، تجذبها أحلام الحرية والعدل، فتتغمس في العمل الثورى، وتلغى فترة في المعتقل ، أما هو فطالب في كلية الطب ، يحلم بأن يكمل مسيرة عمه فريد ، ولكن بعيدا عن العمل الثورى الذى اندفع إليه عمه بمثابة مطلقة ، ليفقد حياته بعد تخرجه بقليل ، حين ضربه ضابط المعتقل على رأسه بكعب بنفثته .

أشياء كثيرة يحملها مايكل في صدره ، كلها حزن وغضب مكتوم ، ليس أقلها حبه ، المفعم بالعطف ، لصديقه طفولته ، وقد حاول عبثا أن يثنيها عن أحلامها الثورية ، كما حاول عبثا أن ينسأها منذ أفهمته أمه أنه يجب ألا يفكر فيها كزوجة ، لأنها مسلمة وهو مسيحى .

عندما تزوجت مایسة من إبراهيم ، العامل الذى تعرفت إليه فى أثناء نشاطها السياسى ، رغم نصيحة مايكل ومعارضة أسرتها ، كانت تحسب أنها تتصرف بإرادتها الحرة . ولكنها عندما ضمتها وإياه حجرتهما الواحدة فى المنزل الذى تقيم به أسرته فى النحي العشوائى المتطرف ، كانت قد بدأت تشعر بالندم .

« اقترب منى إبراهيم وأخذنى فى حضنه ، وضعت رأسى على صدره وأحطته بذراعى ، التصقت به أكثر لأشعر بالأمان » كانت تشعر بالتعب ورفعت رأسها لتقول له : « أريد أن أنام » . ولكنه لم يسمعها .

« كان يرفع ثوبى بيده معتصرا جسدى بين أصابعه ...

« جردنى من كل ملابسى وألقاها على الأرض بجوار السرير ..

« فى الموش أهله يجلسون وأسفل الشباك فى الشارع الضيق يجلس جيرانهم أمام بيوتهم وكلاب تتبع يمزق نباحها جسدى وقلبى .  
« وكل هؤلاء يحاصرون الغرفة . أسال دمنى وأسال ألى الذى لم أتخلص منه أبدا » .

هكذا هدمت مایسة بحقيقة اللفاظاة الجنسية التى كان رفيقها يحسبها أمرا طبيعيا ، وعندما استطاعت أن تتخلص من زواجها الخاطى وعادت إلى صديق طفولتها ، تلك الشاب الرقيق العطوف ، كان هو أيضا قد جرح ، بل جرح مرتين : مرة عندما تركته للتزوج إبراهيم ، ومرة عندما أجبرته أمه على زواج تقليدى من إحدى قريباته .

ومع أنه قد أنجب من هذا الزواج طفلا ، فإنه لم ينجح فى أن يقيم مع زوجته ، التى ظلت غريبة عنه ، علاقة جنسية سوية ، فتركها فى منزل الأسرة ، وأقام فى القاهرة فى الشقة التى كان يسكنها معه المقتول .

وهنا تصور الكاتبة علاقة غريبة بين هذين الحبيين . لم يعد اختلاف الدين هو الذى يفصل بينهما - وكثيرا ما تجاوزه المحبون - بل شئ أعمق وأعم . إن الجهل بثقافة الحب سلبهما كليهما القدرة على الحب . بالنسبة للرجل يتحدد عدم القدرة بكلمة مفزعة «العجز الجنسي» . بالنسبة للمرأة - التى لا تسند إليها الثقافة الجنسية المتخلفة أى دور إيجابى - لا يظهر العجز بمثل هذا التحديد . فهى لا تترك أن الخوف الذى يمكن أن يتتابها قد ينعكس على الرجل الحساس فيعجز عن إثباتها مع أن كليهما فى الحقيقة مستقبل للأخر بل معذب بالشوق إليه . وقد خرجت مایسة من تجربتها السابقة بما هو أكثر من الخوف ، خرجت بجرح «لم تتخلص منه أبدا» كما خرج مايكل من تجربته بشعور بالغثيان كلما تذكر أن سائلا سقط منه أنجب طفلا من زوجة لا يحبها ، ولكنها قامت معه بما يشبه الاغتصاب عندما ألصقت جسدها بجسده .

وهكذا تتخفى بين الحبيين علاقة شاذة من نوع مضاد ، توحى إلينا الكاتبة بأنها لا يمكن أن تستمر ، وإن كانت مایسة تلخصها بقولها :

«لم أقل لك إن هذا يكفيني . لم أقل لك إنني لا أشم رائحة رجل غيرك . لم أقل لك إنني آمنة بمعجزك من وجع جرحي الذي ظل يؤلمني وظللت معذبة بآله خوفا من تكرار الألم» .

لقد قلت إن الفن يعبر عن الحقيقة بطريقة خاصة ، يمكن أن نصفها بالمبالغة ، أو التجريد ، وإن الأنثى الذي كتبه الرجال عن المرأة كثيرا ما أعطى مثل هذه الصور المجردة عن المرأة ، معبرا بطرق ملتفة عن شعور متناقض نحوها ، يجمع بين الانجذاب الشديد والخوف الشديد ، ومن هنا جاءت صور المرأة المعبودة والمرأة اللعوب والمرأة الخائنة والمرأة العاهرة . وفي هذه الرواية «مرايا الروح» ، التي كتبتها امرأة شابة متحررة ، وأهدتها «إلى صديقتي ، مرايا روحى ، وفيه أيامى ، وحمائيتى من الانكسار» (وهو إهداء عميق الدلالة) صورتان للرجل يمكن أن تعادلا الصور التي رسمها الرجل للمرأة ، وبذلك يمكن أن تصححا فكرته عن جنس المرأة ، وعن جنس الرجل أيضا ، أى عن نفسه بما هو رجل . ولأنك أن لهما قدرا من المبالغة والتجريد ، كما فى الفن كله ، رغم الأسلوب الواقعى الذى غلب على هذه الرواية بالذات ، ولكنها ، وغيرها ، وغيرها معا تكتبه الروائيات الشابات فى هذه الأيام، حرية بأن ترقى بثقافة الحب فى مجتمعاتنا .

## نساؤنا الصغيرات يعلمننا

### الحب ( ٢ )

أصبح الحب في خطر ، ولا يبعد إذا قام كاتب أو كاتبة بدراسة موسعة للحب أن يثبت أن الحب كان أهم اختراع للمرأة في المعركة الطويلة بينها وبين الرجل . فبعد أن نجح الرجل في تحويل المرأة إلى شيء جنسي ، بدأت هذه تشعر بالهانة لأول مرة ، فهي لن تعدو أن تكون فراشاً للرجل وطاهية لطعامه وأداة لإنتاج أطفاله . وداعاً لذلك العهد الجميل الذي كانت فيه المرأة مساوية للرجل بإجماع الأنثروبولوجيين ، سواء الفريق الذي آمن بالإنفراد في الزواج وذلك الذي آمن بالزواج الجماعي .

وأخذ حب الذكر للذكر مكاناً أرقى من حب الذكر للأنثى . شيخ الفلاسفة (سقراط عظيم الشئ) على سبيل المثال ، يتحدث في «المناجاة» باحترام تام عن النوع الأول من الحب ، وأخيل بطل الإلياذة (الفتى الأول) يخاضم الملك أجاممنون فقط لأنه أخذ منه محظيته بريزيس ، ولكنه يقتل هكتور ويمثل بجثته لأنه قتل «صديقه» باتروكليس . استفلت المرأة غيرة الرجل عليها كما يفار على متاعه الخاص ، وبما أنها إنسانة ذكية وليست بقرة ، فقد حوكت الشوق الجنسي الطبيعي لدى الرجل إلى

عاطفة محرقة ، ورغبتة فى امتلاكها إلى استعطاف لطيفها كى يزوره  
فى المنام ، ودعوته الغليظة للجماع إلى لحظ بالعين خيفة الرقباء .

يجب ألا ننسى أن هذا كله قد تم فى عصر الحكم الذكورى المطلق،  
وأنة لم يكن فى مصلحة الرجل مطلقا . وعندى أن التفسير الأكثر إقناعاً  
لما يلاحظه دارسو الأدب العربى القديم من تناقض صارخ بين تقاليد  
الشعر الغزلى . (أن يبكى الشعر ويستبكي لمجرد تذكر المحبوب وأن  
يفرش له خده عند التزوم الخ) بينما كان يملك فى الواقع كل الحقوق  
على جسد المرأة ونفسها .

هذا عهد مضى وانقضى . وقد يكون من المفارقات الغريبة أن  
يصاب الحب بالهزال الذى ينذر بالموت فى الوقت الذى تنال فيه المرأة  
حريتها وتصبح مساوية للرجل . وبما أن نساء العالم اليوم يتحدثن  
لإسقاط النظام الذكورى وإقامة دكتاتورية المرأة ، فمن الخطأ أن  
نتصور أن قضية المرأة مقصورة على أقطارنا المتخلفة . نعم، هناك  
اختلافات جزئية مثل تولى مناصب القضاء وما شابه ذلك ، ولكنها  
اختلافات تافهة، وإذا كانت معظم الأقطار الإسلامية تتولد حتى اليوم  
فى التسليم بحق المرأة فى تولى مناصب القضاء ، فقد استمر الخلاف  
طويلا - ولعله لم ينته بعد - حول إمكان تولى المرأة أى منصب مهم فى  
الكتب الإنجليكانية .

الحب الآن حرب سافرة بين الجنسين. وأنا شخصياً لا أشك فيمن ستكون له الغلبة . ولكنني أتساءل : هل ستكون المرأة راضية حين يسمى الرجل - مثلاً - باسم زوجته ، إذا كان الثمن هو التفريط في اختراعها العظيم : الحب ؟

## الرقى والطبيعة الحيوانية

فلم تكن وظيفة الحب مقصورة على تحقيق نوع من العدالة الاجتماعية بينها وبين الرجل ، إن الحب ، بحلاوته وقساوته، نعمة عظيمة، ينعم بها الرجل والمرأة على السواء ، لأنه وسيلة لتحقيق «العدالة الطبيعية» أيضاً ، أى العلاقة الإنسانية الراقية بين الرجل والمرأة ، لتحقيق هذه العلاقة يستلزم جهداً من الطرفين ، لأن الرقى لا يتفق مع الطبيعة الحيوانية التي مازلنا ، للأسف ، نتمرغ فيها ، ونظراً للاختلاف الطبيعي - أيضاً - بين وظيفة كل من الذكر والأنثى ، نجد الرجل أقل حرصاً على السمو في هذه الناحية بالذات، ولو كان الأمر بيده وهذه لترك للتجاذب الجنسي المحض القيام بالمهمة كلها ، ولكنه يحاول - بناءً - استغلال التقدم الاجتماعي لصالحه ، فبما أن المساواة بين الجنسين متحققة في الوقت الحاضر بدون فروق كبيرة ، ففي إمكانه أن يعتمد على استراتيجيات التجاذب الجنسي السريع ، ويروج لها بين النساء أيضاً ، لتحقيق أغراضه السافرة مع الهروب من الحب وتبعاته .

وإذا نظرنا إلى حالة مجتمعاتنا العربية بالذات ، أمكننا القول إننا مازلنا قريبين جداً من حالة التخلف التى تجعلنا ننظر إلى المرأة على أنها متاع للرجل . ولذلك نحتاج إلى أبسط الدروس الأولية لتعليمنا أن العلاقة بين الجنسين يجب أن تعتمد على درجة من التكافؤ فى المشاعر ، وحتى فى القيم ، وعلى احترام كل من الطرفين لرغبة الطرف الآخر . ولكننا نطور سريعاً لنواجه المشكلة الأخرى ، مشكلة هروب الرجل . وفى المستويات الاجتماعية الأكثر رفقا يمكن أن تبدأ العلاقة بدرجة معقولة من التكافؤ والاحترام ، ولكن الرجل لا يلبث أن يلعب دور الطفل الشقى الذى لا تفرغ طلباته ، ولا يمكن - فى الوقت نفسه - كبح جماحه عن التطلع إلى خارج البيت . فماذا تفعل المرأة فى هذه الحالة ؟ كيف تتصرف ؟

لقد أصبحت مشكلتها أكثر تعقيداً ، فالرجل اليوم لا يجبر عليها ، ولا يستعطفها ، بل يتقدم إليها على أساس «الشفافية» المطلقة ، وقد تكون مجرد وسيلة لخداعها (هى أيضاً يمكن أن تخدعه) . لم يعد الحب عاطفة متبادلة يشبعها الطرفان معاً ، بل شيئاً أشبه ببرتيتة بوكير ، لابد أن يخرج منها أحد الطرفين خاسراً ، ما السبيل إذن إلى إنقاذ عاطفة الحب ؟ ليس أمامها إلا أحد طريقين : إما أن تقرب الرجل من طبيعتها ، أو تقترب هى من طبيعة الرجل . ويجب عليها فى الحالتين أن تتحرك

بحذر، مثل لاعب البوكر ، وأن تحترس من الغش، وأن تتوقع الوقت الذي يفرغ فيه جيبها أو جيب صاحبها ، أو جيباهما معا ، من النقود ، فيكون عليهما أن يغانرا مائدة اللعب .

## نورا أمين وقميص وردى فارغ

نورا أمين في روايتها التي اتخذت قالب السيرة الذاتية (أو العكس) «قميص وردى فارغ» (شرقيات ، ١٩٩٧) لا تحبثنا بكلمة واحدة عن ملاحظتها الزوجية التي لم تدم أكثر من ثمانية أشهر . ولكنها تفضي إلينا - أو بالأحرى إلى كتابتها - بمشاعرها الحميمة قبل الزواج وبعده . قبل الزواج هي الفتاة البكر الغامرة بثقافة الحياة ويهبتها . هي أنثى والحياة أنثى . هي لا تملن فلسفتها «أن الحياة أنثى» ولا تقول لنا مباشرة إنها فخورة بثقافتها ، ولكنها تقول لنا ذلك ، بكل أشكال الإيحاء من أول الرواية إلى آخرها ، أما النقلة من هذه الحالة الرائعة إلى الوضع المضى لشابة مطلقة فتعبر عنها «بالفقد» : «أمرك الآن أنى فقدت شيئاً كبيراً كان يجعل منى تلك الفتاة التي ينادونها «نورا» فتستجيب للنداء جيداً لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهي عامرة به . كان قلبها يقفز ويتراقص كالكلب الصغير المدلل عندما تسمع ذلك الاسم ، تتحمس وتستعد لإنتاج لحظات جديدة ... سقط أول حروف ذلك الاسم في دفتر مكتون حتى أدخله للمرة الأولى . كتبت «نورا

عبدالمتعال أمين فهمي، بينما تلك النون الافتتاحية تشعب ، ومعها ذلك الشعور بذاتى الحرية الجامعة ، بدأ السقوط . أظهرت للجميع القوة والسعادة . استخدمت بعضا من تقنيات التمثيل الذى مارسه جيداً واستكملت المطلوب . أنهيت فترة العمل فى همة وعمل دؤوب . ولدت «جميلة» فى شجاعة وبدأت رحلة تربيته وحدي . وكل يوم يتساقط منى شيء من هذا الاسم . حتى أصبحت مثل ورقة الشجر الخريفية على الأرض . لم أعد أهوى أو أريد أو أستمتع . انبثرت فجأة أحاسيسي بالشباب والفرح والانطلاق .....» (الرواية ص ٦٤) .

والآن :

«أحبك وأخشى أن ألامس ملامحك لأننى الآن أحمل وصمة أخرى باتنى امرأة مطلقة . أخشى أن ألقى المصير المحتوم وأكون المرأة المتاحة دون مقابل ، دون حب، دون ندم ، علاقة جنسية أخرى عابرة وترحل» (الرواية ص ٦٥) .

## اختراع الحب الذكورى

فمن الواضح ، ومن الطبيعى أيضا ، أن تكون لهذا المحبوب ، وهو مخرج سينمائى كثير الأسفار ، علاقات جنسية كثيرة مثل أسفاره . ولكن نورا تنجح فى استثنائه (بالتاء) : «فى زمن ما كهذا كنت تشبهينى . تغلقى قلقي وتحلم حلمي ، وتشتهيئني كما أود أن أشتهي نفسي»

(ص ١١) . وأقصى ما يكون بينهما من احتمال جنسى أنها تشتري له قميصاً وربطاً وتقفيه على جسمها - فمقاسهما واحد - وهي تحلم بأنه سيلاص صدره كما لا يص صدرها . وأن تبالغ فى إظهار تأثرها بالتكليف البارد حين ينهبان معا إلى السينما لأول مرة وتتحرك نوازهما لتلاص يديهما ، وبذلك تأخذ السويتز من يده الأخرى وتلبسه فتشعر أن رائحته تغمرها .

تخترع نورا التى فشلت فى زواجها وقبلت عملياً ، فى داخل نشوتها ، قواعد العالم الذكورى الذى حطمها ، تخترع حبا غير ذكورى : «أنت حر من العالم الذى يسقط عليك ذكورتى . أنت أذى الذى لم ألقه أبداً» بالطبع ليس هذا كل شيء . فهو لا يزال رجلاً . ونورا الكاتبة تستنظم كل وسائل الالتباس اللغوى لتعبر عن هذا الشعور الملتبس : «شعيرات قوية على ذراعيك . أنظافرك . لا تكخن . ويتبع لى أن أعانقك من بعد . بسخاء» .

نقرأ هذه الجمل فى الصفحة الأولى من الرواية (ص ١١) ونقرأ بعدها تعليل : «سوف أهديك إلى امرأة أخرى ، وإن أفقدك ، فلنا لم أردك أبداً ولم أريدنى لك . أما خيالنا المدهش فلن يشاركنا فيه أحد ، وإن يكون إلاناً» (ص ١٢) .

إن الكاتبة لا تنسى أن مجتمعنا يحمل المرأة دائماً كل خطأ أو فشل فى علاقتها بالرجل . تقول بعد أن وصلت فى روايتها - وربما فى

روايتها فقط - إلى درجة من المصارحة لم تكن لتقدر عليها في لقاءاتها الأولى : «أحبك على هذه الأوراق لأننى هشة . لم أعد أستطيع أن أستمع بالرجل الذى أريده ولا برغبتى نحوه . تكوَّمت تحت لكریات اللقد ونجح المجتمع بتفوق فى ترويضى» (ص ٦٦) .

## الجمال .. الفراغ .. الهشاشة

ولكن هذا الحب العاجز له فى الحقيقة أكثر من وجه ، أو أكثر من سبب ، لم يكن المجتمع بتقاليده الجامدة هو العامل الوحيد ، وربما ليس العامل الأكبر ، فيها ، فالوجه الأول والأهم هو أن الكاتبة ترفض كل حب لا يعنى كرامة الأنثى . إن دراسة أسلوبية إحصائية لعبارات مثل «الأم» و«المسكون» و«المنصف» و«الوقوف فى الفخ» يمكن أن تؤكد هذا المعنى ، ودراسة أخرى للعنوان وتربده فى خلال الرواية يمكن أن توضح الثراء المجازى فى هذه العبارة : الجمال ، الشباب ، الفرح ، ملامسة الجسد ، ونفى ذلك كله بصفة «الفراغ» .

وصفة «الهشاشة» التى تظلمها الكاتبة على نفسها ليست إلا نقبضة أخرى من النقصان الكثيرة التى بنيت عليها الرواية ، وهى من خصائص الكتابة «الصدائية» - كما تقول الكاتبة لصاحبها الذى يصدم حين يقرأ ذلك الجزء من روايتها حيث وصفته «بالأنثوية» (ص ٤٧) . وهذا تناقض آخر أو مكر آخر من الكاتبة . فهى لا تصطنع المداثية

كما اصطنعت الهشاشة . هي حداثية أصيلة لأن التناقض أصيل في كتابتها أو في شخصية بطلتها ، مهما تكن علاقة الكاتبة بها . إنها أقرب إلى العناد والرفض تلك التي تقول عن طلاقها: «شيء جميل أن يمنحك الله فرصة الطلاق هذه فيتزوج علاقتك بك ولا يدع أى مجال للشك في المصير الذي كتب لك . على الأقل حتى لا تتناكب هواجس عن غد مأمول أو انقلاب فجائي يغير حياتك . هكذا أنهى الطلاق ليس علاقة زواجي ، وإنما أملى الأخير في الاحتفاظ برغبتى في الحياة ونشوتي بها » (ص ٦٦) .

وليس هنا مجال الحديث عن الأسلوب الفني في هذه الرواية ، وما تتضمنه من تصوير للأحوال النفسية . فموضوعي الآن هو عاطفة الحب كما تريدها الكاتبة أو كما تحاول أن تصنعها ، وفي أثناء ذلك تتعلم وتتعلم منها كيف يمكن أن يكون الحب في هذا العصر . « لحظة من فضلك » هكذا أسمعك تقول يا قارئ العزيز - إن الكتابة الأدبية لا تعلم شيئاً ، فكيف تعلم « الحب » وهو ذلك الجنى الذي يتشكل بألف شكل ، يمكنه أن يختبئ في بندقة كما يمكنه أن يمتد طويلاً وعرضاً مثل الجبل . وأنا في الحقيقة لم أقصد بالتعليم المعنى المتبادر من هذه الكلمة ، ولم أضعه في العنوان إلا لكي أثير اهتمامك ، وربما استنكارك أيضاً . ولكنى مازلت أقول إن الحب ثقافة ، والثقافة غير التعليم ، الثقافة خبرة

وممارسة وإيمان وثوق ، حياة ترقى بالحياة ، ولا يمكن أن تتحول أبداً إلى قواعد جامدة ، مثل منهج دراسي . ولكن كاتبة «قميص وردى فارغ» تكتشف أشياء مهمة جداً في بحثها عن الحب . هي تبدأ من ملاحظات نعرفها جميعاً ، واقع «الحب» أو ما يسمى حباً في هذا الزمن . ولكنها تقوم بحركة ثورية جريئة لتقلب هذا الواقع رأساً على عقب . هل تنجح ؟ هذه مسألة أخرى ، فهي تبقينا في كل لحظة معلقين بين الإعجاب بشجاعتها ومهارتها في مبارزة هذا الواقع وبين الخوف من أن ينهكها الصراع ويسقط السيف من يدها وتصبح امرأة عادية . وقد تكون النهاية شيئاً آخر لا هو بالنصر ولا بالهزيمة . «نهاية مفتوحة» وهنا تتطابق ، هي ونحن ، لأول مرة مع «العصر» وتقاليد الكتابة العصرية ، فليس من مصلحتنا ، لا نحن ولا «العصر» أن ينتهي الصراع نهاية حاسمة ، أو لعل الأصح أننا لا نستطيع ، أولاً تقبل ، أي نهاية يمكن أن تلوح في الأفق .

### بنية القصص

تقول لصاحبها - في الكتابة طبعاً - حين يكون قد قرأ ما كتبت من قصصهما حتى ذلك الوقت وخرج برأى «ان لديها بنية محكمة في القصص» : «البنية المحكمة هي بنية الواقع الذي استميت لتغييره ، أكافح كي أخلق لنا هامشاً خارج التشابهات والتكرار ، بينما جميع

كلمات الحب أصبحت محفوظة عن ظهر قلب ، وأصبحنا كأننا نتبع خطة واحدة محكمة للحصول على علاقة حب ملائمة لهذا العصر . اخترنا أنت وأنا في حقل الألفام هذا ألا نتحدث عن الأبراج الفلكية ، أو نستمتع لأغنيات الحب ، ألا نترين وندعى الغنى ، ألا أجعل من نفسى عروسة حلوة مشابهة لباربى ، ألا تصطنع نور الفارس المغوار أو النون جوان ، ألا نلوى نراع الحقائق ، ألا نستخدمنا لتفينا من العالم.» (ص ٥٤) .

ولكن هل تراها قانعة بصنع هذا «الهامش» ، حيث يعيش حبهما في قلب هذا العالم ، ولكن نون أن ينغمس فيه ؟ إن «الليكور» الذى يكاد لا يتغير (الراكور كما يتحدثان معا باصطلاح السينما) هو مكان عام ، مطعم أو مقهى ، ولهما ركنهما الخاص حيث يراقبان العالم من وراء حاجز زجاجى - حتى الشخصسان الجالسان على المائدة المجاورة ، فهناك أيضا حاجز زجاجى مجازى ، والويل إذا اقتحم جلستهما كائن غريب ، كائن ينتمى إلى هذا العالم المرفوض . ولكن هل تراها قانعة بهذا الحب الهامشى ، هذا النمط الذهنى ، «الأخوى» من الحب ، الذى يرفض كل أنماط الحب ، قديمها وحديثها على السواء ؟ إنها - تلك الشائنة التى تعشق السكون - تحلم بأن تصنع بهذا الحب - واقعاً وكتابة - ثورة فى حياة المحبين ، ومالها لا تقول ، ومالنا لا نقول معها ، إن مثل هذه الثورة جديرة بأن تغير العالم ، تغيره من الجذور ، من الأعماق ، ولكنها لا تقول ذلك ، ولو قالت لكنت متكلفة ، مبتذلة ،

بيماجوجية ، وهى كاتبة ، كاتبة فقط ، أى أنها تكتب بتلك التلقائية التى تجمع كل أنواع المتناقضات ، والتى لايمكن الوصول إليها فى الكتابة إلا بجهد خارق .

## الحب .. تاريخ

يمكنك أن تقول إن هذا الحب .. الذى تصفه ليس حباً فى الحقيقة ، ولكنه تاريخ ملئ بالتفاصيل «الفيتشية» (أى التى تتناول متعلقات المحبوب أكثر من المحبوب نفسه) لعملية استكشاف طويلة ، يمكن أن تكون متبادلة ، ويمكن أن تكون متوهمة ، ويمكن أن تؤدى فى النهاية إلى علاقة حب ، بمفهوم هذا العصر ، أو بمفهوم عصر سابق ، كما يمكن أن تنتهى إلى لا شئ ، كما يتوه نرب صغير فى غابة كثيفة . ولكننا سنظل مطلق الأنفاس بسيرة هذا الحب ، نخشى كل الخشية أن ينتهى إلى واحدة من هذه النهايات الثلاث.

تقول الكاتبة لصاحبها :

«بعد شهر على الأكثر سوف أعطيك القميص كله لتقرأه ، سوف تعلق قائلًا فى النهاية إننى أسىء استخدام الألب كى أنقذ علاقتنا من الدوائر التقليدية ، أفخمها ، أكوّن لها تاريخًا وشاعرية . وأنصو عنيدها من القراء حتى يؤازرونا لإنجاحها ولعند تخيير توقعاتهم لأننا سوف نصبح هكذا سويلا جيداً للحب فى هذا الزمن.» (ص ٥٢) .

هل يمكن أن تخلق الكتابة واقعاً جديداً ؟ واقعاً جديداً فى علاقة الحب بالذات ؟ بل أكثر من ذلك . واقعاً جديداً للحب فى جيل كامل ، حاضر أو قادم ؟ تقول الكاتبة : « أقدمنا بالكتابة ، وأطلق الرغبة واللذة التى أتوجس منها فى الواقع . وأحرمها على نفسى وأنا أموت شوقاً إليها . أنور فى ذات الدوائر كل يوم : كيف ترانى ؟ كيف سوف ترانى ؟ هل حقاً تنتهى مع إغلاق صفحات الرواية ؟ » (ص ٦٧) . هذه نقيضة أخرى من نقائض هذه الرواية ، لو هذه الكاتبة ، إنها لا تدمى استقلال الكتابة عن الواقع ، كما يزعم أكثر الحداثيين ، ولا تؤمن بأن الكتابة يمكن حقاً أن تغير الواقع ، كما يؤمن الثوريون ، وهى فى الوقت نفسه غير مستعدة للتصليم بأن الكتابة تصور الواقع ، بجانبه القبيح أو جانبه المشرق ، كما يحاول الواقعيون ، أو يدهى الواقعيون الاشتراكيون . كل هذه النظريات عن طبيعة الكتابة ومبرر وجودها مبنية على شىء من الكذب ، فالواقع الواقعى - معذرة لهذا التعبير ، فلم أجد غيره للدلالة على الواقع الذى نعرفه ونحسه ، لا الواقع الذى نعرفه لنا المذاهب - هذا الواقع الواقعى يتطلب نوعاً أو أنواعاً أخرى من الكتابة ، كما أن واقعنا الاجتماعى يتطلب نوعاً أو أنواعاً أخرى من الحب .

ونورا كاتبة شجاعة ، لأنها تقدم لنا مغامرتها الخاصة فى نوع من الكتابة ، ونوع من الحب .

## نساؤنا الصغيرات يعلمنا

### الحب ( ٣ )

أظن أن هذا العنوان لم يعد مثيراً فنحن حين نكتب عن أعمال أدبية لا يحق لنا أن نبحث عن دروس ، في الحب أو في غيره (ربما كان الحب هو أصعب «المواد» التي يمكننا أن نلتقى دروساً فيها) ، كل الذي يمكننا أن «نستفيد» من قصة أو رواية أو قصيدة هو مزيد من الحساسية ، مزيد من التفتح لرواية الحقائق. وحين نبحث عن هذه الحقائق يكون علينا أن نتجاوز ، بدرجة أو برجتين ، الموقف المعهود من نقاد الأدب أقول نتجاوزه ، ولا أقول نتجاوز عنه .

فلابد لنا من المرور بالشكل أولاً ، فبواسطة الشكل وحده يستطيع الكاتب أو الكاتبة أن يجعلنا نفوسنا نتفتح للمعنى لذلك نرى أن انشغال عفاف السيد بأسلوب روايتها «السيقان الرفيعة للكنب» شيء لابد منه . فهي ، مثل صديقتها نورا أمين ، تريد أن تحدث ثورة في الحب ، ولكن نورا تحدث ثورتها بمزامرة نكية تحبك خيوطها مع صديقتها ، بكثير من الأناة والأناقة وخفة الظل . ولذلك فقد كتبت روايتها كلها في صيغة خطاب لذلك الصديق . أما عفاف فتعتمد إلى التهيج وإثارة الجماهير ، ولعلك تقول إن إثارة الجماهير توجد فقط في الخطابة السياسية ، وأقول

ك : لا تنس أن موضوعنا هو الحب ، ولم يكن الحب قط من موضوعات السياسة (لا أتكلم عن استغلال الفضائح الجنسية في المعارك السياسية) . وإن فلان يوجد طريق لإثارة الجماهير حول موضوع الحب إلا إذا لجئنا إلى الألب ، من قصة ورواية وشعر ، والطريقة السانحة لتحقيق ذلك هي أن نبث الكلام الخطابى في ثنايا العمل الأدبى ، ونحمل وزر الدفء المباشر عن آرائنا على بعض الشخصيات الخيالية ، ولكن عفاف السيد تلجأ إلى طريقة أفضل ، وأنسب لموضوعها «الحب» . ففى ثورة في الحب لا يمكن أن تعنى إلا شيئاً واحداً : وهو التفسير الأساسى ، أعنى النفسى ، فى علاقة الرجل بالمرأة (ولذلك فقد تكون هى أهم الثورات وأرقاها) والتفسير الأساسى النفسى لا يتم إلا على المستوى الفردى ، وعفاف ، بحسب منطق روايتها لا يمكنها أن تتوقع الكثير ، فى هذا الباب ، من صاحبها ، ولذلك فهى تخلق شخصية أخرى ، رجلاً آخر ، تسميه «القارىء» ، وهى تنقل الخطاب من العشيق إلى القارىء بحسب ما يقتضيه الموقف ، وتستطيع أن تكلم هذا القارىء عن الرجل الآخر ، العشيق ، بشئ من النظام ، وإن كانت قد امتلكتها معا ، داخل هذا النص ، أو هى تحاول أن تملكهما ، ويبدون هذه المحاولة لن تستطيع أبداً ، وهى «المرأة» التى جطلتها جميع التقاليد والأعراف ثانوية بجانب الرجل ، لن تستطيع بدون هذه المغامرة فى الكتابة أن تعرف

مبلغ قوتها هي . ولكنها إذ تدير معركتها هذه لا تعرف هل يمكنها أن تكسبها بالصديق أو بالكذب . فالكذب محشور في كل شيء ، حتى في الكتابة نفسها . ولكنها تشعر هذا «القارئ» دائماً ، هذا «القارئ» الذي أصبح شخصية مهمة في الرواية ، لأنها تريد أن تستميله لتصديقها ، وبذلك تحدث ثورتها . هي تشعر هذا القارئ دائماً بصديقها ، صديقها حين تصف النصف الآخر من العالم الفكوري ، العشيق ، مرة بلئه جميل جداً ، ومرة بلئه قبيح جداً . أليست هذه هي قمة الصديق : أن تعبر ، دون تردد ، عن إحساسات اللحظة كيفما كانت ؟ ولكنها أيضاً ، مثل كل الدعاة في كل الثورات ، انتهازية جداً . ومغرورة جداً . وليس من مصلحتها ولا مصلحة ثورتها أن تجعل الأمور واضحة «للجمهور» الذي تضابطه ، أي لهذا «القارئ» الروائي ، وخصوصاً إذا كان هذا «الجمهور» في الأصل جمهوراً معالياً ، فهو هذا الجمهور الذكوري الذي تريده في الحقيقة أن يثور على نفسه . هي تتلقه - مثلاً - بهذه العبارات :

«وهل تعرف أن مجد (الاسم الذي اعطته للعشيق بعد تردد طويل) جميل وشفاف وأكبر من الكتابة ، أنت قطعاً لن تستنتج ذلك أبداً ، لأنني أنونه بعيداً عن الاستعارات وأنتك فهو يبين مثل لون الأقلام التي أكتبه بها ، وإذا كان القلم أسود وخائفاً فإنني ربما أدعك أيها القارئ الآن

تتحرر من جنونى وتسند ظهرك قليلا ، لكن لا تسترح بالقدر الذى يجعلك تظن أنى ستكون صديقة ، ربما لأنى نازعة للخلود ، فأنا سأستعير من مجد محاولته ، لغرس السيقان الرفيعة للكتب فى قلبك ، فشد ظهرك ، ثم شبك كفيك حول وجهك ، وينظرة جانبية ستجدين جهة اليسار ، وذلك ليس له علاقة بالقلب ، ولكن اليسار هو الجانب المتميز فى المخ ، أو ربما كان المختص بالإبداع ، واعتقد أنك أبركت أنى مبدعة ، أو ربما تدهش وتعتبرها وقاحة ، أبدأ صدقنى ، أنا أستميلك فقط ، فأنا حزينة وأريد مجد ، ولكنه ربما الآن يعقد ذراعيه حول صدره بالعكس ليبدو مثل أختاتون تماما ، ويغمض عينيه البنيتين ثم يستغرق فى كوابيس الخيانة ، ولا يعرف أنى مربوط بالهاتف ، وأخاف أن أفقده ، مع أننى مدركة تماما ، كما أنك موثقة من ذلك ، أنه كاذب ، حتى فى ادعاء التوتر ، وأنه ربما كان سعيدا بزواجه ويتمنى لو أنى أموت ، لينزاح الضغط من أعصابه» (الرواية ، ص ٨٤ - ٨٥) . وأقول أنا لقارئى : هل ترى معنى أن هذه الكاتبة الشابة - وهى امرأة مجربة ، ولديها خبرة عدة سنوات مع زوج سابق ، وطفلين منه ، ليست صديقة ولا صريحة عندما تحدثنا عن هذا الرجل الثانى ، وطبيعة العلاقة بينهما ، أو لا تستطيع أن تكون صديقة ولا صريحة عندما تتوجه إلينا بالخطاب ، ولا ينبغي أن يطلب منها ذلك ، لأن ما تريده هو أن «تبدع»

نصا ، وأن توصل إلينا ، من خلال هذا النص الإبداعي ، سخطها على ما لا نزال نعدّه أمورا طبيعياً في علاقة الرجل بالمرأة ، علينا نحن أن نلتقط ، من خلال السرد ، وهو الذي يعيننا إلى شيء من صلابة الواقع ، حتى حين يجيء في ثنايا مفاجأة لصاحبها ، فلتقط نوع الأفكار التي تطرحها الرواية فعلا ، ومجدية بالغة ، بحيث يمكننا القول إن الرواية «تعلّمنا» أشياء عن الحب ، فالقصة في ظاهرها عادية جدا : رجل وامرأة ، كلاهما في متوسط العمر ، وكلاهما مطلق ، وكلاهما له طفلان. تقابلا ، واتفقا على الزواج ، وبدأ يمهدان له فعلاً (أو يستعجلانه) ولما لم يبق إلا أن ينتقلا بصورة نهائية إلى منزل الزوجية قامت أمامهما مشكلة الأطفال . ابنها الأكبر في سن المراهقة ، وكذلك بنته الكبرى من يمكنه أن يتحمل مسئولية رعايتهما في هذه السن الخطرة، هو لديه عمله الذي يقتضيه أن يبتعد عن البيت أباما بطولها ، وربما تحتم عليه أن يبيت خارجه ، وهي ، المبدعة ، التي ضمت بزواجها الأول حين وجدت أنه كاد يمحو شخصيتها ، لا يمكن أن تتحول إلى مجرد «ربة بيت» لترعى الأطفال الأربعة .

لعل مشكلة كهذه لو عرضت ، مثلا ، في باب «القلوب الجريحة» في مجلة كذا لتطرح عشرات القراء بتقييم الطول العملية المقبولة ولكن الحل الذي اتفق عليه المبيبان كان أغرب الحلول وأصعبها : أن يفترقا .

وتطلب للرواية في وصف عذابات الحنين والاشتياق واللوعة على أثر ذلك  
الفراق .

## تهمة الخيانة

وربما قال القارئ لنفسه إن هذه الكاتبة المبدعة مجنونة فعلاً لأنها  
هى التى اقترحت على خطيبها أن يبحث لنفسه عن زوجة أخرى يمكن  
أن تكون مربية جيدة لطفليته، فهل كانت تتوقع أن يرفض بشدة ولذلك  
أصبحت تهمة بالخيانة ، مع أنها تشتاق إليه ، وتتالم ، وتحزن ، وتعتقد  
أنه هو أيضاً يشتاق ويتالم ويحزن؟ أم أن الكاتبة المبدعة أرادت أن  
تعطينا «نهاية مفتوحة» ، نسوِّغ لنا أن نضع فرضاً : وهو أن يرتضى  
المبنيان كلامهما في أحضان الآخر ، لأن حباً مثل حبهما لا يمكن أن  
يضيع هكذا لاعتبارات عملية سقيمة ، وتبقى المشكلة التى يمكن أن  
تناقش ، لأسابيع أو شهور ، فى الصحافة النسائية : لماذا نلزم المرأة ،  
نؤن الرجل ، بجميع الواجبات المنزلية ، وننسى أن الجانب الأيسر من  
بماغها يمكن أن يكون متطوراً جداً ، وأقدر على الإبداع من نظيره عند  
الرجل ؟ .

لو كانت هذه الأفكار السطحية هى كل ما عند الكاتبة ، لما جاز لنا  
أن نصفها بالثورية . ولا أن نقول إنها «تعلمنا» شيئاً عن الحب ، وإن  
كان هذا «التعليم» فى جوهره إثارة لمشكلات جوهرية فى علاقة الرجل

بالمرأة ، مشكلات ليست من النوع الذى يطرح فى زوايا «القلوب الجريحة» أو فى أبواب قضايا المرأة .

هل يمكن أن يكون الحب علاقة متكافئة ومستقرة تماما ، بين رجل وامرأة ؟ من الأفكار الشائعة أن التكافؤ ، والاستقرار ، يمكن أن يوجد فى الزواج ، وأنهما يتضمنان فتور الحب ، إذا كان الزواج مبنيا على حسب ، فهل من شروط الحب أن يكون غير متكافئ ، وغير مستقر ؟ وهل تساعد التقاليد والأعراف على نوع من الاستقرار ، يجعل الحب أقل عصفا ، وأقل إيذاء أو إيلاسا لأحد الطرفين أو لكليهما ؟ لاشك أن هذا هو ما تفعله التقاليد والأعراف بين الزوجين ، بشرط وجود الحب ، أو الاستعداد للحب أولاً ، وهو تفسير معقول لبقاء نظام الزواج رغم كل مشاكله . والكاتبة بطله هذه الرواية ، مهما تكن ثورتها فقد خضعت لهذا النظام ، بل يبدو أنها سعدت به ، أثناء تلك الفترة القصيرة التى عاشت فيها مع حبيبها حياة زوجية ، فكانت هى التى تخرج من شقتهم فى الصباح الباكر لتشتري لوازم البيت ، وتعود وهو متثقل فى الفراش : «وكان مجد يحب ذلك ويعتاده ، فهو ذلك الشخص التقليدى الذى يعشق الاستقرار والتكرار ، وأنا إذ فهمت شخصيته البيئية التقليدية ، وإرادته فى أن يكون رجلاً مهيمنا ، أو كما يسميها البعض رجلاً شرقياً ، فانا عشت أن أحقق له ذلك بشكل تلقائى» (الرواية ص ١١٢) .

ولكنها تعتقد ، فى الوقت نفسه ، أن هذا السلوك لا يتفق مع طبيعتها، أن «الكتب بسبقائه الرفيعة» لابد أن يكون قد نخل فى المسألة، إما لأنها تريد فعلا أن تكون خاضعة وإما لأنها تقبل أن تمثل الخضوع لتستثير نخوته ، مع إيمانها بفته «طاووس غبي» ولا ضير من بعض الدموع الانثوية المدالة . وذلك تخاطب قارئها ، الذى تريد أن تغير فكرته عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، قائلة : «أنا أكتب الآن واحاول أن أبقي حروفي مستقيمة ، وأبقى أفق الكتابة متبعداً مع المتراكم من موروثاتنا ، فإنى لا أريدك أن تطلع على تلك اللحظات يا قارئى ، فقط أنا خجلة منك للغاية» (ص ١١٢) .

لماذا الخجلة ، لأنها كشفت عن بعض الميل الانثوية الصغيرة ، أم لأنها أصبحت تتوقع من قارئها أن يشاركها الاعتقاد بأن الأنثى هى الأقوى ، والأنكى وإن كانت غير قادرة على الاستغناء عن الرجل : حكم الطبيعة القاسى ! إن الموروث الاجتماعى الذى تنصاع له لتعيش فترة قصيرة مع المحبوب فى علاقة شبه مستقرة ، ومرضية للطرفين ، إلى درجة أن رائحة العشق تنتشر من حولهما ، هذا الموروث ربما كان راجعاً إلى العصر الحجري ، حين كان الرجل هو الصياد الذى يضمن الرزق ، وهو المصارب الذى يضمن الأمن . وقد عاش هذا الموروث إلى وقت قريب جداً ، وكان «الحب» هو حيلة المرأة لاستبقاء الرجل - مصدر

الغذاء ومصدر الأمن - بجانبها ، رغم كل التناقضات الناشئة عن اختلاف الأغراض عند الطرفين . فهل أن الأوان لتلك هذه العلاقة ، أو يعاد تركيبها من جديد ؟

إن الرواية كلها عبارة عن طرح لهذا السؤال . ولأن الإجابة لم تظهر بوضوح بعد ، في واقع الحياة ، فلا يتوقع أن تظهر في الرواية . وربما كان الأسلوب العاطفي إلى حد الإسراف تعويضاً عن ذلك الجواب المفتقد .

ولكن ثمة أفكاراً ، أو حقائق ، برزت من خلال السرد ، تضيء جوانب من العلاقة بين الرجل والمرأة في هذا العصر لنترك النص أولاً يهيننا عن بدء التعارف:

« ... ونعود للبداية ، لأول لحظة ، حين جلست أمامي بالضبط لتتعارف عن طريق أصدقاء ، هم في الحقيقة موصلات لفجر واحد ، متفجر في بركانين ، هنا الحقائق دافئة ، ولا مساحات للسيقان الرفيعة ابداً لتوجد مكاناً مناسباً للكتب ، هنا حين جلست أمامي مباشرة كانت نظرتك الأولى فاضحة للتهلل والألم ، وكانت عيناك غائمتين بالموت والالتئاع . قلت كلمات من الخيانة ، كلمات بسيطة جداً ... (زوجتي خانتني) ... هذا فقط ، ولكنها نظرة عينك الأولى ، بذلك الحزن والضيق ، فابتسمت لك بحيادية لم تكن مقصودة ، ثم كان صوتك

مجروحاً بالخيانة فسالت ألامك فى روحى بعد عبارتين» (الرواية ص ٤٧).

بعد أيام ، اتفقا خلالها على كل مقدمات الزواج ، الذى ثبت لهما كليهما فيما بعد أنه مستحيل ، كانت بداية العشق - انفجار البركانين فعلاً - وحين نتأمل الموقف بطرح السؤال نفسه : أيهما كان أكثر رجولة - أى أكثر إيجابية - الرجل أم المرأة ؟

«لس عنقى بلصابعه الشائثة - وكانت أصابعه الشائثة من مقدمات العشق - وتخلل شعرى بثامله بكل تلك الرهافة والتي بهما أيضاً ترك أنفاسه تتخلل فى شعرى وخلاياى ، فتركت نفسى لكل ذلك السمو والعشق بين نراعيه فاحتوانى ، ولما وجدنا أنفسنا جالسين على حافة السرير سألته ماذا تريد منى ؟ وقال بكل ذلك الخوف والعشق والضعف محتاج إليك ، وكنت أريده فعلاً فقطت له ذلك وأنا أنس فى قلبه وإنما هى فى صلاة مؤلمة وكنته طقسى الأول فى تلك العبادة والتي خلفت قطرات دامغة من روحى على الملاء البيضاء أدهشته للغاية، كما أدهشنى أنه يقبل يدي وهو يقول لى لقد أعدت إلى رجولتى وثقتى فى نفسى» (الرواية ، ص ٦٥ - ٦٦) .

### أنوثة المرأة

لعل الحديث عن «الرجولة» فى هذا النص يبقى ملتجساً ، فكون المرأة هى التى أعطت الرجل رجولته لا يعنى أنها أصبحت، بالمعنى

نفسه للكلمة - أكثر «رجولة» منه ، وإن كانت - بدون شك - أكثر إيجابية . بل إن هناك بعداً أنثروبولوجياً وأسطورياً تشير إليه كلمات «السمو» و«الصلاة» و«الطقس» و«العبادة» فتؤيّد المرأة لاتحتّاج إلى دليل ، بل إنها تستطيع أن تثبت ذاتها كائنات مرغوبة بتلويح الرجال وإبقائهم دائماً في شوق محرق ، ولكن الرجل هو الذى يحتّاج إلى قبول المرأة له كى يثبت رجولته . فالأنثى هى الأصل فى وجود الذكر حين يعبر من طور الطفولة إلى طور الرجولة ، كما كانت الأصل فى وجوده بتكوين أعضائه وإخراجه من ظلام الرحم إلى نور الحياة ، وكما توجد طقوس للولادة ، توجد طقوس للزواج ، أى لحقيقة الزواج ، وإن اختلفت أعرافه ، إلى درجة مناقضة الحقيقة فى بعض الأحيان .

حقاً إن الكذب له سيقان رفيعة ، وبعض الناس يقولون إنه ليس له رجلان أصلاً . ولكن أين هو الكذب ؟ أهو فى الأساطير التى تقول إن المرأة تستعيد بكارتها كلما نزلت البحر (بحر الغرام) فهبطت الرواية مطلقاً بعد زواج دام عشر سنين وأثمر طفلين . ولكن فكرة البكارة المتجددة مع كل فعل من أفعال الحب الخالد . يصرف النظر عن الآثار التى يتركها على الملامات البيضاء أو الحمراء - يحكى أن تكون حقيقة أكثر من الواقع نفسه . فهل يكون الكذب ، فى علاقة الرجل بالمرأة ، هو أن الواقع لا يطابق الحقيقة ، أو بعبارة أخرى أن فعل الحب لا يطابق

الحب (ولهذا ترفض نورا بعناد فعل الحب ؟) أم ترى الكذب فى أننا حتى بعد أن نلامس حقيقة الحب المقدسة نعجز عن الوفاء لها ؟

لعل هذه هى سخريه الطبيعة منا ، أنها تجعل السعادة فى الحب مشوية دائماً بشيء من الإحباط . ولكننا لانجرب على الاعتراف - ولو بيننا وبين أنفسنا - بهذه الحقيقة فى الحب بالذات ، مع أننا قد نكون مستعدين للاعتراف بها فى كل شيء آخر . أما كاتبتنا فتقولها بصراحة مدهشة :

«وأننا حين كنت أخلو إلى نفسى ، ابتسم من سذاجته الفاسحة ككل الرجال ، ومن جنونى به ، الذى جطى فى أحيان كثيرة أختزع الحكايا ليبقى معنى أو يغار طمى ، أو ينفث غيظه فى روى الجذبة ، فأستبقيه ، وذلك طبعاً كان يسعده للغاية ، وأنا فعلاً لم أكن أسمى ذلك ، لأنى ما كنت لأمله أبداً ، وكل ذلك الحنين ينفلى لحنلة أن يخرج هو ، وكنتى بأكملى تجوات إلى شهوة نون ارتواء» (الرواية ص ١١٣ - ١١٤).

ولكن هذه الكنايات ليست أوضح دلالة من رمز المسلة والبحر ، الذى يرد مرة فى صورة استعارة ومرة فى صورة حلم (ص ٢٢ ومن ٢٨) وسأكتفى بالنص الأول :

«... هناك عند المسلة القائمة فى الجزيرة ، مكانى هذا حتما منذ زمن ، قال حبيبى يوماً إنه المكان الذى كنا فيه منذ الفراغة ، أراك

علمت الآن أنى مؤمنة بالتناسخ ، وما أنا أعود للحياة امرأة مصرية  
بقلب رهيف ، وهيبى الذى بكى من فقدى قد تحول نهرا يغسل أقدامى  
بعد ما حواقتى لعنة الكهنة إلى مسلة فائنة، فظل حبيبى يسرى ليرطب  
قدمى كلما اشتاق إلى عناقى ، وظللت شامخة عند شفتيه مرة وعند  
رقبته الطويلة مرة وبين فخذه مرة ، وكثيراً كثيراً أشتاق لو يخبئنى فى  
حضنه ولكنه كان دائم الخوف من فقدى فظل دهوراً يحرسنى ولا يقدر  
على احتوائى» .

وماذا نصنع أمام حكم الطبيعة التى لاتمنحنا السعادة إلا ناقصة ؟  
لم تعد المسألة مسألة نظام اجتماعى ، فقد وصلنا إلى النهايات ، وعلينا  
أن نختار . إما أن نرضى بآتماف الحلول ، وإما أن نتصوف أو نتزهد  
ونتفلسف كما قال المعرى :

ولم أعرض عن اللذات إلا

لأن خيارها عنى خنسنه

وإما أن نكتب فتا . وهذا أضعف الإيمان .

## آخر مقال كتبه د . شكرى عياد ليون الإفريقى

حيرنى هذا الاسم طويلاً . «ليون الإفريقى» عنوان رواية أمين المعلوف التي كتبها بالفرنسية، ونقلها الدكتور عفيف بمشقية إلى عربية رائعة، هي رواية تاريخية تصور عصر «الانقلاب الكبير» الذي حول العالم القديم من حال إلى حال: سقوط ملك العرب فى الأندلس يقابله سقوط ملك بيزنطة فى الأناضول، وتعاظم سلطة الكنيسة البابوية فى الغرب يقابله النمو السريع للملكيات الجديدة، والتجار الأثرياء يبنون قوتهم الذاتية خفية عن هؤلاء ليصبحوا - بادئين بالممالك الصغيرة، ثم منطلقين إلى العالم الجديد المسيح - هم سادة العصر الحديث .

رواية أمين المعلوف تلفت النظر من أول وهلة لأنها تتحدث عن سقوط الأندلس بون بكاء ، وأود أن أسأل بعض كتّابنا وشعرائنا : إذا كنتم تعتقدون أن عملكم هو البكاء ، فلماذا لا تبكون على ضياع فلسطين وهي تضيق من بين أيديكم الآن ، وتتركوا الأندلس للتاريخ ؟ أمين المعلوف ينظر إلى حادث سقوط الأندلس نظرة أكثر فلسفية ، وأقل انهزامية . ولاشك أن روايته هذه قد كتب عنها كلام كثير ، ولكنى أحب أن أقرأها

بطريقتي ، وسأفعل إن شاء الله . وقبل أن أفعل ، أعنى بعد أن فرغت من القراءة الأولى ، وأخذت أشكل رؤيتي للرواية ، شرعت أبحث في المراجع التاريخية عن سيرة ليون الإفريقي ، بعد أن صدرت الرواية بهذه العبارة :

«ولا ترتب مع ذلك بأن ليون الإفريقي ، ليون الرحالة ، كان أيضاً أنا» وب - بيتس ، شاعر إيرلندي (١٨٦٥م - ١٩٣٩م) فهذه العبارة «ليون الإفريقي ، ليون الرحالة» وقعت في خطي أنه شخصية حقيقية ، ولكنني ، حين لم تسعفني المراجع ، شككت في قول بيتس نفسه ، فبيتس ليس مجرد «شاعر إيرلندي» ، ولكنه أكبر شعراء الانجليزية قاطبة في العصر الحديث ، هكذا يقر معظم مؤرخي الأدب الانجليزي الحديث ، وقد سمعت بالني الشاعر الأمريكي الكبير والناقد الكبير أرشيبالدر ماكليش يقول في ثنايا محاضرة له : إن أحداً لا يشك في أن بيتس شاعر أعظم من إليوت . (ولكن الدنيا - عندنا - حظوظ . حتى بالنسبة للشعراء الانجليز ! ) . ورغم قلة ما أعرفه عن بيتس ، فلست أجهل أنه أفهم بما يسمى العلوم الروحانية ، وكانت له صلات بوسطاء ممن يزعمون أنهم يحضرون أرواح الموتى . لذلك رجعت إلى دراسة معتمدة عن بيتس من عمل «ريتشارد إلمان» Richard Ellmann بعنوان : «بيتس: الإنسان والافتعة» (أو الرجل والفتنة) ومنها ، عرفت

من هوليون الإفريقي ، وعرفت ، فوق ذلك ، كنه علاقته ببيتس ، وهي علاقة مهمة من جهات عدة : أولها وأقربها إلى الذهن أنها كانت عنصراً من العناصر المكونة لرواية أمين معلوف ، ولكن أهمها - في تقديري - أنها تلقى بعض الضوء على اهتمام ذلك الشاعر الانجليزي الكبير بالإسلام من خلال اهتمامه بتلك الشخصية المسلمة (رغم أن بيتس لا يعرف عنه أنه درس الإسلام أكثر مما درس أيا من العقائد الأخرى) ، ولكنني لن أتمرض لهذه النقطة رغم أهميتها ، فلها مجال غير هذا المجال ، ولعل الوقت لم يحن بعد للغوص فيها ، بل سأقتصر على «ليون الإفريقي» القناع الذي عبر من خلاله بيتس عن أزمته الوجودية .

في سنة ١٩١٢ كان بيتس يتروّد على جلسات وسيطة روحانية أمريكية تدعى مسز رايت . وهناك التقى بروح شخص يسمى ليون الإفريقي ، على أنه رحالة وجغرافي إيطالي . وأبدى ليون هذا همشة كبيرة حين قال بيتس إنه لا يعرفه ، فقد زعم (أي ليون) أنه توأم روح بيتس ومرشده .

لقد كان بيتس يشعر ، منذ صباه ، بلوع من انقسام الشخصية ، أن في داخله نزعتين متعارضتين ، وهل ذلك راجع في الأصل إلى أن وراثته من جهة الأم كانت تنحوبه نحو الدين الساذج ، في حين أن وراثته من أبيه جعلته أميل إلى الشك ، وأقرب إلى السلوك العملي .

وكان يعبر عن هذا التناقض من خلال قصصه وشعره التمثيلي والغنائي . ولكنه - في الحقيقة - لم يتمكن من السيطرة عليه حتى نهاية حياته . أما في المرحلة التي نتحدث عنها ، حين بلغ تمام نضجه الفكري والفني ، فقد كان على استعداد لتقبل فكرة أن لأرواح الموتى وجوداً حقيقياً ، بحيث يمكن أن تتصل بالأحياء وتؤثر فيهم - أو على الأقل لم يكن يرفض هذه الفكرة .

ولكن ما الذي يمكن أن يربط بينه وبين هذا الجغرافى الرحالة ؟ لقد شرع بيتس في البحث والتفكير ، وكان أكثر توفيقاً منى ، فاهتدى إلى أن ليون الإفريقى كان شاعراً في مراكش . وانبهر بهذه المعلومة وراح يحدث بها أصدقاءه ، وما هو إلا قليل حتى سمع ليون الإفريقى يكلمه من خلال وسيطة أخرى . قائلًا له إنه «نقيضه» ، ومن خلال اتحادهما يمكن أن يصبحا كلاهما أكثر كمالاً ، فقد كان ليون الإفريقى «لا يتورع عن أى فعل» ، في حين كان بيتس مفروطاً في الحذر والتشدد . وأوصاه أن يكتب إليه كما لو كان مقيماً بين المغاربة أو السودانيين ، شارحاً له كل همومه ، وسيتلقى الجواب إذ «يتلبس» ببيتس وهو يكتب ، وسيجد في الجواب ما يزيل شكوكه كلها .

يقول إلمان - وقد اطلع على أوراق بيتس الخاصة - إن الشاعر استجاب لهذه الدعوة ، ووجد نوعاً من الراحة في فكرة أن الصراع

النفسى الذى يعانیه لم يكن داخليا محضاً بل كان معركة بين إنسان  
حى وآخر ميت ، أو بين هذا العالم والعالم الآخر . وهكذا مضى بيتس  
فى هذا النوع الغريب من تبادل الرسائل مدة من الزمن . ولم تنشر هذه  
الرسائل - فى حدود علمى - مثل آلاف الصفحات التى خلفها بيتس  
ولم يكن يكتبها بقصد النشر . ولكن إلمان نقل مقتبسات منها . يقول  
«ليون» فى إحدى هذه الرسائل :

«أثناء حياتى رحلت إلى كثير من بقاع الأرض ... وتعرضت لأخطار  
كثيرة ، لقيتها منفرداً فى معظم الأحيان ، واذك اكتسبت صلابة وحدة  
مثل حيوان الصيد . وقد اخترت أن أكون قريباً منك فى هذا الوقت ،  
وأنا عفاك النقيض ، لأن فى هذا خيراً لى وك . وإذا كنت قد أرسلت  
إليك فى هذا الوقت لأمدك بالثقة وأعينك على العزلة فلأتى طيف كثير  
التفكير كثير الكلام ، وحتى فى هذا لاتجندنى مستقراً على حال واحدة ،  
فأحياناً أشعر بضغط فى أفكارى وعمق فى مشاعرى من جهة واحد  
بعيد وصامت . لم يكن يسمح لى أثناء إقامتى فى روما أن أسميه  
محمداً .

وقد يفهم من هذا أن لله يداً فى هذه العلاقة بين الروح الخفى  
والإنسان ، ولكن «ليون» لايتكلم عن هذه النقطة كلاماً صريحاً ، بل  
يمضى إلى القول إن العلاقة بينه وبين بيتس تشبه العلاقة بين المسيح  
والعالم الوثنى ، وهى فكرة - حسب رأى إلمان ، ظلت كامنة فى عقل  
بيتس سنين طويلة ، وهكذا يضعها «ليون» :

«إننى أعرف كل ما تعرفه ، أو معظمه ، لقد قرأت الكتب التى قرأتها أنت ، وشاطرتك أفراحت وأحزانتك ، ولكن لو لم أكن نقيضك ، لو لم أكن بعيداً عن عقلك وإرادتك كل البعد ، لما كان الذى يخاطبك هو أنا وليس أحداً غيرى ، وهل كان المسيح نفسه إلا المخاطب الذى ألقى فى أذن العالم الوثنى ما ألقى ، وناداه من حالات الهبوط والموت».

كان السؤال العسير ، والحاسم ، بالنسبة لبيتس هو : هل كان ليون الإفريقى صورة خيالية أو طيفا ؟ هل كان حقاً روح شاعر ميت من فاس أو خيالاً ابتدعه عقله ؟ وسواء أكان هذا أم ذاك ، فإلى أى حد كان يملك شخصية مستقلة عنه؟ كان ليون نفسه يروغ من هذه الأسئلة ، فهو يقول فى أحد المواضع واضعاً نفسه والأرواح الأخرى : «إننا عقلكم غير الوامى ، كما تقولون أنتم ، أو أرواحكم الحيوانية المكوّنة من الإرادة ، والمشكلة بصور من (روح العالم) ، كما أفضل أن أقول» ، وفى موضع آخر ينبه قائلاً : «ولكن لاتشك أننى كتبت أيضاً ليون الإفريقى الرحالة» . أما أنا فلأكاد أجزم بأن ليون الإفريقى ، الرحالة الإيطالى أو الشاعر الفاسى ، ليس له وجود تاريخى ، فبعد أن خذلتنى دوائر المعارف وكتب الأعلام ولم أجد له ذكراً إلا فى السيرة التى كتبها إلمان عن بيتس ، دون إشارة إلى مرجع تاريخى واحد يعرف بتخبار هذه الشخصية ، ولا كيف اكتشف بيتس أنه شاعر مراكشى من عصر سابق - أصبحت أنظر إليه

على أنه بالفعل هو يبتس نفسه ، كما قرر في الكلمة التي نقلها عنه أمين  
 المظوف (ولم ينشر إلى مصدرها) . وسواء أكان له «أيضاً» وجود مستقل  
 عن وجود الشاعر الأيرلندي أم كان صورة محضة شخصها خياله ،  
 فإن الذي يستوقفني هو دلالة هذا الاختيار ، فما معنى أن يكون للشاعر  
 الأيرلندي الذي تشرب الثقافة الانجليزية ، والفريية عموماً ، حتى نضاع  
 عظامه ، إلى جانب ثقافته المطية الشعبية ، ما معنى أن يكون لهذا  
 الشاعر الفريي المسيحي ، حتى وإن مال إلى التصوف ، قرين عربي  
 ثقافة ، مسلم يينا ؟ ولا أحسب أن القارئ قد فاتته إشارة «ليون  
 الإفريقي» في رسالته ، إلى ذلك الطيف البعيد الصامت ، طيف محمد  
 نبي الإسلام .

هناك ، بالطبع ، الفكرة الشائعة في الغرب عن أن الإسلام لا يعرف  
 المشكلات ، أن لديه دائماً حلولاً لكل شيء . وهذه الفكرة لا تنطوي ،  
 عادة ، على تقدير كبير للإسلام . فمعناها عندما يقولها الفريي ذو  
 الثقافة المسيحية بلاهوتها المعقد وشعائرها الرمزية ، أن الإسلام يقنع  
 بالظواهر ، ولا يتطلب كدّ الذهن ، أو أعمال الخيال ، ولا يضرب  
 الصراح . ومن ثم فمعنى «التراجيديا» أو حتى «الدراما» مفقود في  
 حياة المسلمين . ولا شك أن هذه الفكرة قد وضعت في دعوة «ليون  
 الإفريقي» ليعتس ، من أول لقاء لهما ، أن يشرح له كل هموم ،  
 «وسيجد في الجواب مايزيل شكوكه كلها» .

ولكن الفرق بين هذه النظرة الغربية الشائعة وموقف بيتس من «ليون الإفريقي» أن الشاعر الغربي الحديث يجد في هذا «القرين» المسلم نقبضاً ومتعماً له في الوقت نفسه . وقد عبر عن هذا الموقف في قصيدة تعتبر ، بالمقياس الفني ، أقرب إلى النوع التطبيعي ، ومما يسترعى النظر أيضاً أن بيتس نظمها سنة ١٩١٥ . أي بعد سنوات من أول «لقاء» بينه وبين طيف الشاعر الإفريقي ، ولم ينشرها إلا بعد سنتين أخرتين ، وكأنه خشى ألا يكون وقعها حسناً بين قرائه ، ولذلك قدم لها بمقدمة نثرية تحدث فيها عن حالته النفسية عند نظم الشعر ، حالة «فعل» خالص ، ليس فيه شيء من «ربود الأفعال» المتنوعة ، أو المصطنعة ، أو المبالغ فيها ، حين يكون بين الناس . إنها نوع من البطولة إذ يدعو العالم إلى مواجهة ذاته ، بفرح وثقة ، يحلم بأجفان لا تطرف أمام الحراب المشرعة . يشعر للحظة أنه ذاته ، وليس «ذاته الضد» . وبعد المعاناة الرهيبة في نظم شعوره يسأل نفسه : كيف حسبت أن حالة بطولية راودتني منذ الصبا هي «ذاتي» .

لعله أراد بهذه المقجمة النثرية ، الأقرب إلى الشعر ، أن يعالج الموضوع الزائد في القصيدة نفسها : فالقصيدة حوار بينه وبين «قرينه ونقيضه» الذي لا تخطيء فيه طيف الشاعر الإفريقي . والشاعر الغربي هنا لم يحسم الموقف بين المتحاورين . فلا هو يرى الحياة مؤسسة

كما عبر عنها الشعراء الغريبيون، ولا هو يتقبلها على علاقتها كما يتقبلها الشاعر المسلم (حسب الفكرة الشائعة) . وبينما يبدو عنوان القصيدة اللاتينية شديد الالتباس: Ego dominus tuus (أنا سيدك) - من سيد من ؟ ، فإن ختامها يوحى إحياء خفيا بالميل إلى قبول النظرة الأخرى .

طرفا الحوار : Hic (هنا - هذا) يمثل الطيف أو القرين ، (وهناك - ذاك) يمثل الشاعر الغريب .  
يقول الطيف :

أراك تصير في ضوء القمر ، على الرمل الأغبر ، عند حافة الغدير الضعيف ، أسفل برجك الذي ضربته الرياح ، حيث لا يزال المصباح مشتتلا بجانب الكتاب المفتوح الذي خلفه مايكل روبرتس . ومع أنك قد تجاوزت أفضل العمر ، فمازلت مستعيداً للوهم الغلاب ، الأشكال السحرية .

(مايكل روبرتس شخصية اخترعها بيتس في قصصه وشعره ، فيه مزيج من العهر والقداسة والسذاجة) .

فيجييه الشاعر : بالصورة أستعين لأنادي نقيضى ، وأستدعى كل ما لم أحظ بعلامته أو النظر إليه .

الطيف : وسوف أجد نفسى ، لا صورتى .

الشاعر : هذا أملنا نحن المحدثين ، وينوره أضلأنا الفكر اللطيف  
الحساس ، وتركنا اليد القيمة المقتحمة ، فسواء أمسكتا بالآزميل أو  
القلم أو الفرشاة فنحن نقاد وحسب ، أو أنصاف مجدعين ، هيابون ،  
مرتبكون ، غارغون خطلون ، لايرضى عنا الأصقاء .

اللطيف : ومع هذا فإن صاحب الخيال الأعظم فى العالم المسيحى ،  
دانتي الليجيرى ، قد وجد نفسه حتى جعل وجهه ذاك الهضيم ثابتاً فى  
العقول أكثر من وجه آخر ، غدا وجه المسيح .

الشاعر : وهل وجد نفسه ؟ أم أن الجوع هو الذى جعل وجهه  
هضيميا ، جوع إلى التقاحة على الفصن ، لايمكن أن تطولها اليد ؟ وهل  
هذه الصورة الشبعية هى نفس الصورة التى عرفها آل لابووجوينو ؟  
أحسبه شكلاً من تقيضه صورة أشبه بوجه حجرى يحقق نموخيمة  
بدوى من مسخرة لها باب ونافذة ، أو لعلها شبه مقلوبة بين العشب  
الجاف ويحر الجمال ، لقد أعمل إزميله فى أصلب الأحجار بعد أن  
سخر منه جوينو لتهتك ، ويأمله سفرية يسفرية ، ويمد أن طرد من  
بلده واربقى ذلك السلم (فى بيوت الآخرين) فأكل ذلك الخبز المر ، وجد  
العدل الذى لايمكن أن ينحرف ، وجد أمجد سيدة يمكن أن يحبها  
إنسان .

اللطيف : غير أن هناك أناساً لم يصنعوا فنهم من حرب اليمة ،  
أناساً عشقوا الحياة وأقبلوا عليها ، أناساً يبحثون عن السعادة ويلتنون  
لها حين يجتونها .

الشاعر : لا ، هؤلاء لا يفنون ، فالذين يعشقون الدنيا يختمونها عملاً  
ويكسبون مالاً وشهرة ونفوة .. وإن هم صوروا أو كتبوا فذلك أيضاً  
عمل ، أشبه بالذبابة التي تتحبط في المربي ، الخطيب يخدع جيرانه ،  
والعاطفي يخدع نفسه - أما الفن فليس إلا رؤيا للواقع . أى حظ من  
الدنيا يمكن أن يجده الفنان الذي صمما من الحلم الشائع ، سوى  
الضياع واليأس ؟

الطيف : ولكن أهدأ لا ينكر أن كيتس عثق الدنيا . تذكر صنعه  
للسعادة .

الشاعر : إن فنه سعيد . ولكن من يعرف نفسه ؟ إننى حين أفكر  
فيه أتخيل تمبذاً صفيحاً ألصق وجهه وأنفه بواجهة محل لبيع الحلوى ،  
فمن الملك . أنه أنزل إلى قبره ولم تعرف حواسه ولا قلبه سوى الحرمان ،  
وأنه وهو ذلك الفقير المريض الجاهل المبعد عن كل مباحج الدنيا ، ابن  
حارس الاصطبل الذي تربي على الكفاف ، قد ضى غناء مترفاً .

الطيف : لماذا تترك المصباح مشتعلاً وحده بجانب كتاب مفتوح ،  
وتخط الحروف على الرمل ؟ إنما يكتسب الأسلوب بالصبر والجهد ،  
ومحاكاة الفحول .

الشاعر : لأنى أبحث عن صورة لا عن كتاب ، هؤلاء الناس الذين  
أصبحوا في كتاباتهم أنمة ، لا يملكون سوى قلوبهم المذهولة العمياء

إننى أنادى ذلك الواحد العجيب الذى سوف يأتى ماشياً على الرمل  
المبتل على حافة الجدول ، ويبدو شبيهاً بى ، لأنه حقاً قرينى ، ثم  
يظهر أنه أبعد شيء منى ، لأنه نقيضى . ونحن يقف بجانب هذه  
الحروف يكشف لى كل ما أبحث عنه ، ويهمس به كأنه يخاف الطيور  
التي تصيح صيحاتها القصيرة قبل بزوغ الفجر أن تحله بعيداً إلى  
قوم لا يؤمنون .

ليس للشاعر أن يطمئن ، ولعل بيتس لم يخل قط من شك فى أمر  
هذا الطيف . إن الشاعر يستدعى «صورة» ، ولكن هل الطيف الذى  
ظهر له هو الصورة التى يبتغيها ، هو «الشبيه الضد» الذى يبحث عنه ؟  
واضح أن بيتس فى علاقته بليون الإفريقى كان يتنقل دائماً بين قبول  
يشويه الشك ، ورفض تموزه الثقة . ولا يبدو أنه صرح فى وقت ما  
بانفصام هذه العلاقة ، كما صرح بابتدائها . ولا نعرف إن كانت قد  
انفصمت فى وقت من الأوقات . ولكن لدينا «مشروع قصيدة» عثر عليها  
إلمان فى أوراقه غير المنشورة ، وهى حوارية مثل القصيدة السابقة ،  
وعنوانها «الشاعر والممثلة» . ويبدو أن بيتس قد حاول هنا أن يكون أكثر  
موضوعية ، ولكن دون أن ينجو من الشك ، كما يبدو فى ختام القصيدة .  
يحاول الشاعر أن يقتنع بقبول هدية من شعراء فاس وفنانينها ، كما  
يدعى . والهدية صندوق أسود يقول ذلك الشاعر الرسول إن فى داخله

قناعاً ، تقول الممثلة إنها راضية عن ملامحها كما هي ، ولكن الشاعر يحتج بأن التراما العظيمة التي ستمثلها لا تعبر عن الصراعات الخارجية التي يهتم بها إيسن وبرناردشو ، بل عن المعركة داخل الروح ، حيث لا يتخذ أحد المتصارعين شكلاً يعرفه العالم ، ولا يتكلم لساناً من ألسنة البشر . وللتعبير عن هذه المعركة الكبيرة ، حيث «يواجه العلم والواقع كلاهما الآخر في مواقف مشهود» يلزم اللجوء إلى الإيهام عن طريق الرمز ، هكذا يحاول الشاعر إقناع الممثلة بإخفاء منظرها الخارجي خلف القناع ، فتقول إنها كانت تقتنع بكلامه ، ولكنها سواء اقتنعت أم لم تقتنع فلن تضع القناع أبداً ، يستطيع الشاعر إذن أن يعيده إلى فاس . وهنا يجب الشاعر :

ليس هنا قناع ، وأنا لم أذهب قط إلى فاس .

ليون الأفريقي - شخصية تاريخية أم روح هائمة ، فمن المحتم أن يلتقي الشرق بالغرب .

وقد صاد هذه المرة على قلم كاتب لبناني ، أمين الملوحة ومن أولى من كاتب لبناني بأن يتجلى على قلمه رحالة تنقل بين حضارتين ، وتقبل دينين ، وفرض عليه النفي مرة بعد مرة ، فجعل متافيه كلها أوطاناً ، ورأى للحقيقة وجوهاً كثيرة ، فاختر دائماً أن يجيء مع الأحياء «ألا يتردد أمام تجربة جديدة ، مهما بدت مناقضة لكل توقعاته ، وأن يعيش بكل حواسه

وعواطفه وتفكيره كل لحظة من حياته، إنسانا حيا بين أحياء، مسلما -  
فى تواضع إيمانى عميق - حكمة الحياة والموت لمن خلق الموت والحياة ؟  
رأى صنوف البشر بكل اختلافاتهم وبكل وحدتهم، من أقدم المجتمعات  
إلى أحدثها ، ومن أشدها بناوة إلى أشدها ترفا، ومن أشد النفوس  
خسة إلى أعظمها نبلا، فلم تنزعز ثقته بالإنسان رغم اختلاف أحواله ،  
ولا إيمانه بالحقيقة رغم غموض مسائلها.

من أولى من كاتب خرج من هذا الوطن الصغير الذى جمع كل  
متناقضات الدنيا، واستطاع على مدى آلاف السنين أن يقدم الشرق  
للغرب، ويقدم الغرب للشرق، أن يعير قلمه الفرنسى المستعار لتلك الروح  
التي تعاملت بأكثر من لغة، ولم تجد غرابية فى أى منها، وإن وجدت  
صعوبة فى بعضها؟

«ليون الإفريقى» هو الذى يتحدث دائما، ومن خلاله فقط يتحدث  
أمين المعلوف، ربما رأينا فى وصف المجازر البشعة، والمدن المخرية،  
صورة مما قاساه لبنان فى جريه الأهلية، ولكن لغة الرحالة القديم تكاد  
تجرد هذه المناظر من بشاعتها، وتجعلنا نفكر فقط فى الإنسان،  
والحضارة، والتاريخ، و - ربما - المستقبل.

إن ليون الإفريقى على قلم أمين المعلوف سنجاد من نوع جديد .  
وقلم أمين المعلوف غير منقطع الصلة بقلم كاتب ألف ليلة وليلة، ورحلات

ليون الأفريقي، مثل رحلات السنديباد، هي رحلات الإنسان الذي يجتذبه المجهول ولا يملك إلا أن يلبي نداءه وإذا افتقد النداء فترة من زمان انطلق - من تلقاء نفسه - يبحث عنه ولكن ليون الأفريقي الذي بدأ رحلاته مضطرا ، لم يكن يبحث فقط عن الثراء ، أو يشتاق فقط إلى رؤية العالم ، فالثروة - مثله مثل السنديباد - كانت تهبط عليه فجأة وتضيع فجأة ، والناس في كل مكان من العالم - كانوا يدهشونه أولا باختلاف حيلهم وأحوالهم، ثم يتبين له بعد قليل أن الناس هم الناس في كل مكان . ولذلك وجد ليون الأفريقي نفسه - آخر الأمر - يتساحل عما يفرق الناس حقا وما يجمعهم حقا، عن أسباب الحرب والسلام، وما وراء الحرب والسلام، باختصار : هن مصير الإنسان . وهو سؤال معاصر جدا، وملح جدا، وإن كان الذي يطرحه في هذه الرواية رجلاً عاش - أو يمكن أن يكون قد عاش - في نهاية القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر.

ألا يذكرنا ذلك بما يكثر ترديده في هذه الأيام عن دخولنا القرن

الحادي والعشرين؟

وليس التشابه راجعا إلى مجرد أنسلاخ قرن من قرن، فمن عجائب هذا التوقيت - وهو توقيت نعسفى من صنع الإنسان - أن الانسلاخ الحاضر يذهلنا بتغييراته، ويعزينا كما يرعبنا باحتمالاته، ويبدو فيه

التقارب بين سكان الأرض ظاهرة غير محسوبة، كما يبدو التناثر والتناحر والتشظى داخل المجتمع الواحد منذرا بأقبح الأخطار. وكئن كل الروابط القديمة تنفك، ولا يبقى من أمل لجنس البشر إلا أن يلتئموا من جديد بفعل روابط جديدة. ويرى بعض الناس من خلال مظاهر التفكك الحاضر بشائر مستقبل أزهر، بينما يراها آخرون بداية النهاية لجنس الإنسان.

وكانت نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر تحمل مثل هذه الآمال ومثل هذه المخاوف، كما كانت مليئة بالمناقضات.

كان العالم المعروف وقتئذ ينظر بفزع أو بئمل إلى قوتين بارزتين تحملان كلتاهما بالسيطرة على العالم، قوة الامبراطورية التركية في الأناضول ، وقوة الامبراطورية المسيحية في شبه جزيرة ايبيريا التي كانت يوما ما بلاد الأندلس . الأولى تجمع قلوب المسلمين وتضغط على وسط أوروبا، والثانية تواهل مطايرتها للمسلمين حتى السواحل الإفريقية . ومع أن الناس في الشرق والغرب كانوا يتحاربون تحت رايات الدين ، فلم يكن سلطان السيف وسلطان العقيدة على وفاق دائما . كان سلاطين السيف لا يطلبون سوى السيادة باسم حماية الدين، وجنودهم المرتزة ينهبون ويغتصبون من يزعمون أنهم جاؤوا لحمايتهم.. وكان سلطان الدين ومقره النفوس - ضعيفا دائما، فإذا

تمثل في شيخ أو ولي أو فقيه أو جبر أو قس فهو إما تابع في خدمة صاحب السيف وإما زاهد في زاوية أو دير . أما عامة الناس فهم في شغل بأمور عيشتهم إلى أن يهيجهم بعض الوعاظ المتحمسين، فيفرون بدينهم إلى الجبال أو يركبون متن البحر، وربما ألح بهم ظلم الحكام فخلعوا طاعتهم وأقاموا مجتمعاتهم الخاصة وحملوا ما تصل إليه أيديهم من سلاح وطلبوا العدل بالقتل . ودائما يثبت أن الحكم للأقوى سلاحا والأكثر عددا ، ولذلك أصبح العبر الأعظم أميرا وله جيش .

أما الرابحون دائما فكانوا هم التجار الانكباء والصناع المهرة ، فبدون أموالهم وأسلحتهم لا تنتصر الجيوش . هؤلاء هم القوة الجديدة التي ظهرت في مدن إيطاليا على الخصوص ، واحتضنت العلم والتكنولوجيا ، كما احتضنت البابوية الآداب والفنون . وبفضل هذا المبعث الجديد أصبح الاسم الذي ارتفاه المؤرخون القاصمون لذلك العصر المضطرب المتناقض هو : «عصر النهضة» .

يقول أحد أمراء الكنيسة الليون الإفريقى : «إن عالمنا في طريقه إلى الانبعاث والنهضة بنظرة جديدة وطموح جديد وجمال جديد . إنه في طريقه إلى الانبعاث والنهضة هنا ، الآن في رومة هذه الفاسدة الزنديقة التي تباع وتشتري ، وذلك بالمال المسلوب من الألمان ، أليس في هذا تنذير مفيد جدا؟» (ص ٢٢٥) .

روما هي الكتاب الرابع والأخير في رحلة حسن بن محمد الوزان  
الغرناطي، ولو أنه لا يكاد يذكر من غرناطة شيئاً ، وكل ما يرويه عنها  
في «كتاب غرناطة» فمما سمعه من أحاديث أهله المنفيين، وأما نشأته  
وشبابه ففي فاس التي لا يستطيع مع ذلك أن يعبها وطناً ، فقد عاش  
فيها لاجئاً ، وخرج منها مطروداً . وقد شهد بعد أن بلغ تمام الرجولة  
سقوط مدينتين : سقوط القاهرة بأيدي العثمانيين، وسقوط روما بأيدي  
حلف غريب من الامبراطوريين (الكاثوليك) الألمان والاطاليين، الذين  
تجمعوا حول العاهل الأسباني، والألمان اللوثرين. وفي روما كان حسن  
ابن محمد الغرناطي قد أصبح يسمى يوحنا ليون نو مديتشى أو ليون  
الإفريقى، وانغمس حتى قمة رأسه في السياسة بجانب آل مديتشى  
الذين حمل اسمهم بالولاء، وسفر لهم مبعوثاً عن البابا، لدى ممثل  
السلطان العثماني، وجمع بين هذا وبين ملك فرنسا الكاثوليكي في حلف  
- ولو مؤقت - مع الحبر الأعظم! كان ليون الإفريقى - ليون أمين  
الملوف - قد بلغ قمة نمجه العقلى ، فهو يقف اليوم على مشارف  
الأربعين، وقد حنكته الاسفار، وهطلته التجارب ، فأصبحت له نظرة إلى  
التاريخ والدين والسياسة قد لا تخطو من شك - ولكنها بعيدة عن الشر.  
فبينما كان البابا يطلعه على الغرض من تلك السفارة التي سيكون  
شريكة فيها أحد أعوان البابا من غير القسيسين سأل كائناً ليتمتحنه

في عقيدته (الجديدة) : «ألم يكن الدين أفضل السبل لرجل من رجال المعرفة وسعة الاطلاع مثلك؟».

وإذ وجد أنه مطالب بجواب صريح، مع كونه لا يريد أن يورط نفسه، فقد أجاب:

«لو لم يكن زعيم الكتيبة يصغى إلى لفت إن الدين يعلم الناس التواضع، غير أنه هو لا يملك أى تواضع. ولقدت إن جميع الأديان قد أنتجت قديسين وقتلة بالمستوى نفسه من حسن الإدراك . وإن في حياة هذه المدينة سنوات كليمانتية (رحيمة) وسنوات أوريانية (قاسية) لا يسمح الدين بالاختيار بينها.

وهنا يسأله البابا سؤالاً أكثر مباشرة: «أتسمع الديانة الإسلامية باختيار أفضل؟».

«وكنت أقول (نحن) ولكنني استتركت في الوقت المناسب: يتعلم المسلمون أن (خير الناس أنفهم للناس) بيد أنه على الرغم من هذا القول يحدث لهم أن يمجّدوا المرائين أكثر من تمجيدهم المحسنين». نلاحظ الجملة التي أضافها الكاتب بين سؤال البابا وجواب العالم الذي تنصّر - مضطراً - على يدى سلفه ، فهو في صميم نفسه لا يزال على اعتقاده الأول . ولكن هذا الجواب (الموضوعي) لا يقنع البابا .

فيعاود السؤال .

«والحقيقة في كل هذا ؟»

فيكمل ليون ، أو حسن ، عرض فلسفته :

«هذا سؤال لا أطرحه على نفسي أبداً ، فقد سبق أن اخترت بين

الحقيقة والحياة.»

فهو يعني هذا المسلم المنتصر أنه تخطى عن إيمانه الحقيقي إبقاء

على حياته؟ وبما كان الشرح الذي تنخل به زميله في السفارة تعبيراً

صادقاً عن موقفه ، أو عن موقفهما معا ، لا طوق نجاة فحسب :

«يريد ليون أن يقول إن الحقيقة لا تخص إلا الله ، وإنه لا يمكن إلا

أن يشوهها الناس ويحطوا من شأنها ويخضعوها لإرادتهم .» (ص

٣٥٤ - ص ٣٥٥ من النص المترجم) .

على أن هذا الرجل الذي انتقل من منفى إلى منفى ، ومن دين إلى

دين ، ومن حضارة إلى حضارة ، لا يمكن إلا أن يكون صادقاً حين

يخاطب ابنه وهو يختم رحلته على ظهر سفينة تحمله وأسرته الصغيرة

إلى تونس :

«مرة جديدة يا بني يحملني هذا البحر الشاهد على جميع أحوال

التيه التي عاشت منها ، وهو الذي يحملك اليوم إلى متفانك الأول. لقد

كنت في رومة (ابن الإفريقي) وسوف تكون في إفريقية (ابن الرومي) .

وأيضا كنت فمسير غب بعضهم في التقييب في جلدك وصلواتك . فاحذر  
أن تدغدغ غريزتهم يا بني ، وحاذر أن ترضخ لوطاة الجمهور ؛ فمسلماً  
أو يهودياً أو نصرانياً عليهم أن يرتضوك كما أنت ، أو يفقدوك . وعنما  
يلوح لك ضيق عقول الناس فقل بنفسك أرض الله واسعة ، ورحبة هي  
يداه وقلبه . ولا تتردد قط في الابتعاد إلى ما وراء جميع البحار ، وإلى  
ما وراء جميع التخوم والأفكار والمعتقدات .

نظرة إلى التاريخ والدين والسياسة تقبل العالم كما هو ، ولكن دون  
أن تتنازل عن شيء من خصوصية الإنسان الفرد . الحياة سلسلة من  
المنافى ، وقد يكون أفضلها أن تكون منفياً وسط جمهور . والوطن حلم  
يهرب منا أبداً . ألم تكن غرناطة حليماً يعيش الغرناطيون في فاس بأمل  
الرجوع إليه ؟ ألم تكن غرفة في مضيقة في تومبكتو ، عرف فيها الفلام  
ابن السابعة عشرة حلاوة الحب على يدي جارية خلوب تصفره بثلاث  
سنوات ، وطناً استحق منه العنين إلى الأبد ؟ ألم تكن حجرة أخرى في  
منزل ريفي بجوار الأهرام ، عاش فيها أياماً مع زوجته الأميرة  
الشركية ، وطناً آخر ؟

ولا شك أنه حين سمع البابا ليون العاشر (الذي سيعمده فيما بعد  
ويعطيه اسمه) يعبر عن وجهة نظره إلى ما يجوز وما لا يجوز : «كثيراً  
ما تكون الرذيلة ساعد الفضيلة ، وكثيراً ما تقيم أجل الأعمال لأسوأ

الأسباب ، وأسوأ الأعمال لأجل الأسباب» كان يسمع هذه الفكرة لأول مرة ، ولم يكن ضميمه ليقرها ، ولكنه لم يكن في موقف يسمح له بمعارضتها . لقد كان أسيراً في قبضة البابا ورجاله . فهل نفلت هذه الفكرة إلى عقله بطول إقامته في روما ؟ إنها فكرة ظاهرها التقوى (وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم) حين نهض المؤمن على الصبر والاستغفار ، ولكنها فكرة خبيثة حين تنفع المرء إلى فعل المنكر أو تصرفه عن فعل الخير ، وتلك كانت فلسفة أمراء عصر النهضة ، سواء منهم أمراء الدنيا وأمراء الدين . فهل شعلت فلسفة الحسن - ليون - التاريخية، التي أصبحت فيما يبدو مزيجاً من الفكرتين ، يقول كل ما حدث أو يحدث، على أنه محتمل للخير والشر؟ هل كان يمكنه - مثلاً - أن يرى في سقوط غرناطة وغروب شمس الإسلام عن الأندلس ، خيراً محتملاً؟

ليس الروائي ولا المؤرخ مطالبين بالحكم على أحداث التاريخ بخير أو شر . ولكننا حين نتقّب في أعماق ما يحرران - ولا نتقّب في جلد أحدهما أو صلواته ، فما تحتها سر لا يعلمه إلا الله - فقد نجد رؤية للعالم « أو شيئاً من فلسفته . وكل إنسان يرى العالم من زاوية الشخصية ، فهو محكوم بولايته في زمان ومكان معينين ، غير أن الناس مختلفون ، فمنهم من يفضل أن يبقى داخل زاويته لا يمد بصره

ولا إرابطته خارجها ، ومنهم من يعيش دائم الارتحال فى الزمان ، فيظل يرى فى الكون جديداً يدهشه . وأمين المعلوف حين اختار بطله حسن ابن محمد الخارج من أطلال عالم مندثر ليجوب أنهاء عالم يولد من جديد ، قد أعطانا رؤية معتدة فى الزمان والمكان ، وأعطانا كثيراً من الدهشة ، ولكن الدهشة ، مع التكرار ، لا تثبت أن تزول ، ويبقى سليم من الأفكار نطلق عليه اسم «رؤية» ، وأحياناً ، بمزيد من التسامح ، فلسفة أو حكمة . لأن أحداً ، مهما أطلالت التنقيب أو أطلال النظر ، لا يمكنه أن يدعى «معرفة» بالعالم الذى وجدنا فيه .

وقد اختار المعلوف لشخصيته التاريخية - بالإضافة إلى الزمان والمكان - أن يكون فى منزلة اجتماعية وسط ، حتى يرى جميع الدرجات من أعلاها إلى أسفلها ، فيجالس الأمراء ويمش بين العامة ، وجعله أقرب إلى هؤلاء هوى وفكراً حين جعل رفيق حياته منذ الطفولة واحداً من هؤلاء وهو هرون الحمال ، الذى يلقبه بالمنقّب لأنه لا يعجزه الحصول على معلومة مهما كانت عن المدينة وسكانها . وجعل حسن بن محمد أو ليون الإفريقى يكتب لنا قصة حياته بطريقة الحوايات التى اتبعها المؤرخون القدماء ، بما توهمه من حشد المعلومات دون نظام ، ولكنه جعل كل سنة فصلاً ، وجعل لكل فصل عنواناً ، وجعل كاتبه يحرد هذه السيرة فى زمن متصل ، لا سنة بعد سنة ، فلبقانا معلقين بين وهم

الارتجال وعدم النظام ، وهو الوهم الذي يسيطر علينا حين نقرأ التواريخ القديمة ، وبين اليقين بأن الكاتب الحقيقى ، معاصرنا ، قد رتب كل شيء عن قصد وأعطانا مفاتيح «رؤية».

ولا تكون الرواية «رواية» إذا أعطت كل قارئ نفس الرؤية تحديداً ، ولكن مهما تختلف الرؤى فإن هذه الرواية تعطينا ، فى اللحظة التاريخية التى نعيشها ، قدراً من السكينة ، ونوعاً من الكرامة ، حين نفكر أننا أفراد ننتمى إلى قوم ، كركاب سفينة تتقاذفها العواصف ، وتذكرنا بأننا - أفراداً - نختار الحياة ، كل يوم ، ونشكلها بقدر من حرية الإرادة.

## الفهرس

شكرى عـبـاد ونظريته النقدية

بقلم احمد امين العالم ..... ٥

## الجزء الاول

المرايا ..... ١٧

## الجزء الثانى

فى النقد الادبى ..... ١٦٣

---

رقم الايداع

٩٩/١٤١٩٦

I. S. B. N

977-07-0678-7

---

# المجلد

المجلة الثقافية الأولى

في مصر والعالم العربي

عدد أكتوبر

تقرأ فيه :

- ثقافة العولمة على الطريقة الأمريكية .
- طوفان الدكتوراة ومستقبل الجامعات .

رئيس التحرير

**مصطفى نبيل**

رئيس مجلس الإدارة

**مكرم محمد أحمد**

**روايات الهلال**

**تقدم**

**تل الهوى**

**تأليف**

**يوسف أبوريه**

**صدر ١٥ أكتوبر ١٩٩٩**

**رئيس التحرير**

**مصطفى نبيل**

**رئيس مجلس الإدارة**

**مكرم محمد أحمد**

## نموذج الاشتراك فى كتاب الهلال

يمكنكم الحصول على خصم ١٠٪ من قيمة الاشتراك فى كتاب الهلال بإرسال هذا الكوبون مرفقا به حواله بريدية غير حكومية داخل (ج.م.ع) أو بشيك مصرفى (باقى دول العالم) بقيمة الاشتراك لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل بغطاب لإدارة الاشتراكات .

الاسم : .....

العنوان : .....

مدة الاشتراك : ..... التليفون .....

داخل	الهلال	آسيا - أوروبا	أمريكا	باقى دول
ج.م.ع.	العربية	أفريقيا	الهند - كندا	العالم
جنيه	دولار	دولار	دولار	دولار
٥٤	٢٧	٣٦	٣٦	٤٥
اشتراك سنوى				
٢٧	١٤	١٨	١٨	٢٣
اشتراك ٦ شهور				

## الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ( ١٢ عددا ) ٦٠  
 جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا  
 أو بحوالة بيزيدية غير حكومية - البلاد  
 العربية ٣٠ دولارا - أمريكا وأوربا وآسيا  
 وأفريقيا ٤٠ دولارا - باقي دول العالم  
 ٥٠ دولارا .  
 القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفي لأمر  
 مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال  
 عملات نقدية بالبريد .

## ● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيوني زغلول . الصلطة - ص . ب رقم ٢١٨٢٢  
 للحصول على نسخ من كتلي الهلال اتصل بالكتيب : 92703 Hilal.V.N

## هذا الكتاب

● هذا الكتاب ليس مجموعة مقالات فحسب بل هو مشروع ثقافي كبير للدكتور شكرى عياد، وقد كتبت هذه الفصول مفرقة خلال المدة من ١٩٩٠ إلى سنة ١٩٩٨، ونشر معظمها فى مجلة الهلال، ولكن فكرة الكتاب قد وجدت قبل كتابة فصوله..

والكتاب ينقسم إلى جزئين كلاهما مرتبط ببعضه ارتباطا وثيقا، فالجزء الأول وهو المرايا، قد أعده الدكتور شكرى عياد وكتب مقدمته ليكون كتابا مستقلا تحت اسم المرايا، حيث ان هؤلاء الكتاب الذين كتب عنهم هم مرايا لعصرهم، ومن خلالهم يلقي الضوء على حياتنا الثقافية فى نصف القرن الأخير. والجزء الثانى من الكتاب وهو فى النقد الأدبى تم اختياره من مجموعة مقالات نقدية بعضها ينشر لأول مرة، تعبر عن تعالق رجب بين رؤية الدكتور شكرى عياد النظرية العامة وتحليله النقدي التفصيلي فضلا عن بساطته وتلقائيته وشفافيته الانسانية العذبة..

حيث إن ما تركه من تراث نظرى فى مجال النقد الأدبى يعد اضافة جديدة ومبدعة جديدة بالدرس والتعمق..

طائراتنا الحديثة توصلت اليها قريباً بأمان وعشوائية  
وموقعنا على الانترنت يتصل بك ايها العميل

www.90692

www.90692

تليجرام



غواكر في بحر الكتب

تليجرام



سور الأزليكية